LUNA CÓRNEA

COLECCIÓN • NÚMERO 31 • 2007 • $120 • ISSN 0188-8005





LUNA CÓRNEA, NUEVA ETAPA

En los últimos años de su vida, en la primera mitad de los años ochenta, Nacho López emprendió un proyecto que infortunadamente no pudo concluir. Intentaba desarrollar una perspectiva específica para analizar las imágenes fotográficas, con base en la semiótica y en su propia experiencia autoral y pedagógica.

El hubiera no existe sino como puerta para la imaginación. Es imposible saber qué habría sucedido en el caso de que Nacho López hubiera concluido su ensayo. De alguna forma dicho trabajo significaba un posible mapa para reconocer el itinerario intelectual de sus recorridos en torno a la imagen. Un proyecto que quizás habría enriquecido notablemente la reflexión sobre la fotografía en y desde México.

El intento de Nacho López respondía a una época en la cual surgió el interés por la crítica de la fotografía en nuestro contexto, mismo que originó el proyecto editorial desarrollado por el Centro de la Imagen a través de *Luna Córnea*, cuya vigencia se debe al afán por explorar desde múltiples perspectivas el fenómeno fotográfico, pero también a la capacidad del equipo que la edita para adaptarse a los cambios institucionales, así como para renovarse estructuralmente.

Una nueva etapa del proyecto comienza con este número. La búsqueda del equilibrio entre la calidad editorial y los modelos de gestión nos ha llevado a colaborar a partir de ahora con la Editorial RM y la Dirección General de Publicaciones del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Para este número específico contamos con la valiosa ayuda de Lucero Binnqüist, Citlalli López y Pilar Urreta, y con el generoso apoyo del Sistema Nacional de Fototecas del Instituto Nacional de Antropología e Historia y de la Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas.

La renovación estructural señalada ha implicado también la redefinición de la dirección general y la edición del proyecto, a cargo de Alfonso Morales y de Patricia Gola respectivamente. En el mismo sentido, hemos convenido desarrollar un plan editorial anual que formalice lo que ha sido una constante del proyecto: el abordaje amplio y a profundidad de los temas tratados.

No podía haber mejor inicio para esta nueva etapa de *Luna Córnea* que el perfilar el itinerario fotográfico e intelectual de Nacho López, cerrando así un ciclo de investigación sobre la obra del autor para abrir otro, que seguramente habrá de considerar, como nunca antes, el carácter multifacético y original del fotógrafo más importante de la segunda mitad del siglo XX en México.

Benjamín Juárez Echenique
Director General del
Centro Nacional de las Artes

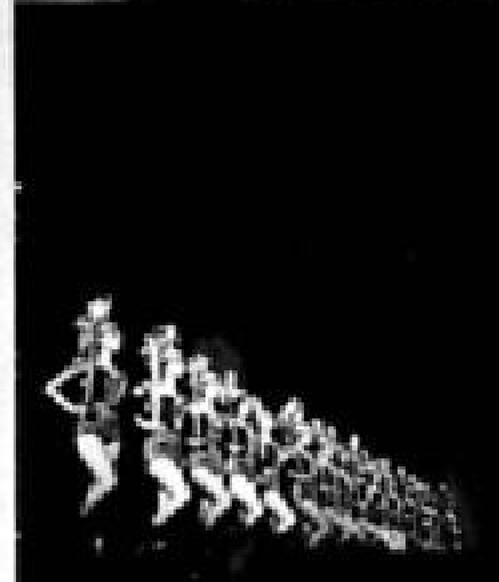
Alejandro Castellanos
Director del Centro de la Imagen

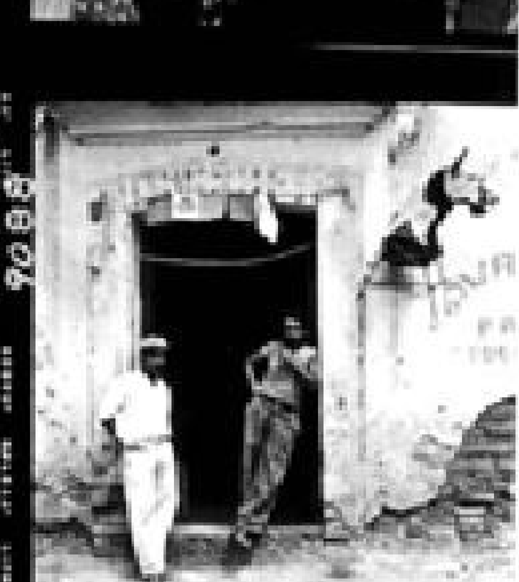
IZQUIERDA: Autorretrato de Nacho López en su estudio. Ciudad de México, ca. 1965. Acervo Familia López Binnqüist.

◀ INTERIOR DE SOLAPA: *Collage* de contactos, 1981. Acervo Familia López Binnqüist.









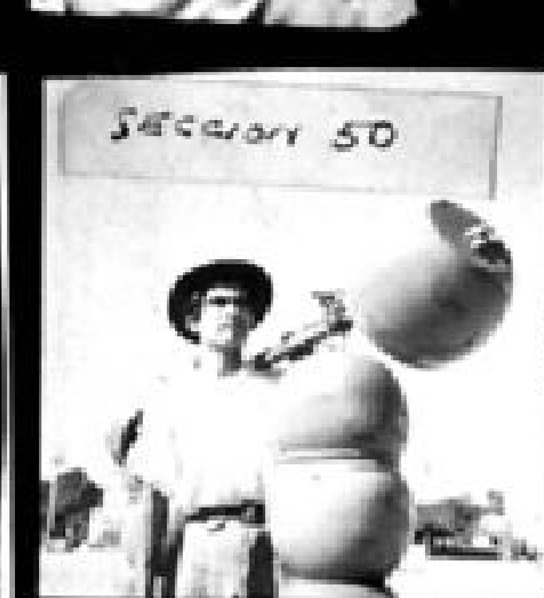












SECCION 50




SÓLO LOS EXQUISITOS
Y LOS QUE VIVEN
EN TORRE
DE MARFIL
TIENEN OBSESIONES
Y RECURRENCIAS.
YO TENGO UN
REGISTRO REAL.
PERO HAY MUCHO, ATRÁS DE LAS APARIENCIAS— Nacho López /81



LOS EXQUISITOS VIVEN DE
ILUSIONES— LOS OBSESOS
VIVEN EN SU LOCURA—
LOS RECURRENTES, DE LA
MEMORIA DESGASTADA—
EL FOTÓGRAFO VIVE DE
LA CÁMARA INSOLENTE
Y NO ESCAPA POR EL
CAMINO FÁCIL— TESTI-
GO ES COMO CONCIENCIA
PERENNE.

[Me propuse] aportar, con mi fotografía, la honestidad de mis gustos o disgustos, y sustentarme en un ámbito de libertad aunque ello signifique morirme de hambre o sobrevivir de acuerdo a mis ideas.

Nacho López





CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES
Presidente: Sergio Vela Martínez
CENTRO NACIONAL DE LAS ARTES
Director: Benjamín Juárez Echenique
CENTRO DE LA IMAGEN
Director: Alejandro Castellanos Cadena
Subdirectora: Cecilia Hidalgo
LUNA CÓRNEA
Director: Alfonso Morales
Editora: Patricia Gola
Diseño editorial: Carolina Herrera Zamarrón
Asistente de dirección: Alejandra Pérez Zamudio
Cuidado de producción: Pablo Zepeda Martínez
Reprografía: César Flores y Rolando Fuentes
Comunicación: Valentín Castelán
Ventas por Internet: www.librosyarte.com.mx
Director fundador
Pablo Ortiz Monasterio
Consejo editorial: Manuel Álvarez Bravo†, Graciela Iturbide, Patricia Mendoza, Víctor Flores Olea, Pedro Meyer, Mariana Yampolsky†, Olivier Debroise, Roberto Tejada, Gilberto Chen, José A. Rodríguez, Alejandro Castellanos, Gerardo Suter, Francisco Mata y Alberto Ruy Sánchez.

Centro de la Imagen
Plaza de la Ciudadela 2, Centro Histórico, México, DF. CP 06040.
Tel/Fax: 9172 4724 al 29
lcornea_ci@correo.conaculta.gob.mx
Luna Córnea es una publicación editada por: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Centro Nacional de las Artes, Centro de la Imagen, Dirección General de Publicaciones y Editorial RM, S.A. de C.V.
Editor responsable: Patricia Gola
Licitud de título: 12478
Licitud de contenido: 10049
Número de reserva al Título de Derechos de Autor: 04-2002-111817493000-102

Preprensa: emiliobreton@mac.com
Impresión a cargo de Editorial RM, S.A. de C.V.
Río Pánuco 141, col. Cuauhtémoc, C.P. 06500, México, D.F., México. ERM 990804 PB2
Impreso en China
ISSN: 0188-8005. ISBN: 978-968-9345-04-6
Tiraje: 6 000 ejemplares (4 000 en edición rústica y 2 000 en pasta dura).
Los trabajos aquí publicados son responsabilidad de los autores.
Luna Córnea se reserva el derecho de modificar los títulos de los artículos.
Número 31 / 2007.

Luna Córnea *agradece la colaboración de: Citlalli López Binnqüist, Lucero Binnqüist, Pilar Urreta, Rocío Sagaón, Ernesto López Bocanegra; Alejandro Castellanos, Evelia Flores; Juan Carlos Valdez, Mayra Mendoza, Rogelia Rangel, Gabriela Núñez, Marcelo Silva / Fototeca Sinafo-INAH; Daniel Mendoza, Elsa Medina, Andrés Garay, Miguel Fematt; Ramón López Quiroga / Centro de Documentación Galería López Quiroga; Juan Manuel Herrera, Jesús Santillán, Pablo Ampudia / Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP; Guadalupe Curiel, Arnulfo Inesa, Guillermo Cerón / Hemeroteca Nacional de México, UNAM; Leticia Medina / CESU, UNAM; Xilonen Luna, Rosanna García, Silvia Gómez / CDI; Luis González; Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas, INBA; Eva Ayastuy, Mariana Yampolsky†, Francisco Reyes Palma.*

A menos que se indique lo contrario, todas las fotografías de esta publicación son de la autoría de Nacho López.

PÁGINA ANTERIOR: Autorretrato de Nacho López en su estudio. Ciudad de México, ca. 1965. Acervo Familia López Binnqüist.

ARRIBA: Unidad Independencia. Ciudad de México, ca. 1962. Fondo Nacho López ©379424, 379425 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



NACHO LÓPEZ

CONTENIDO

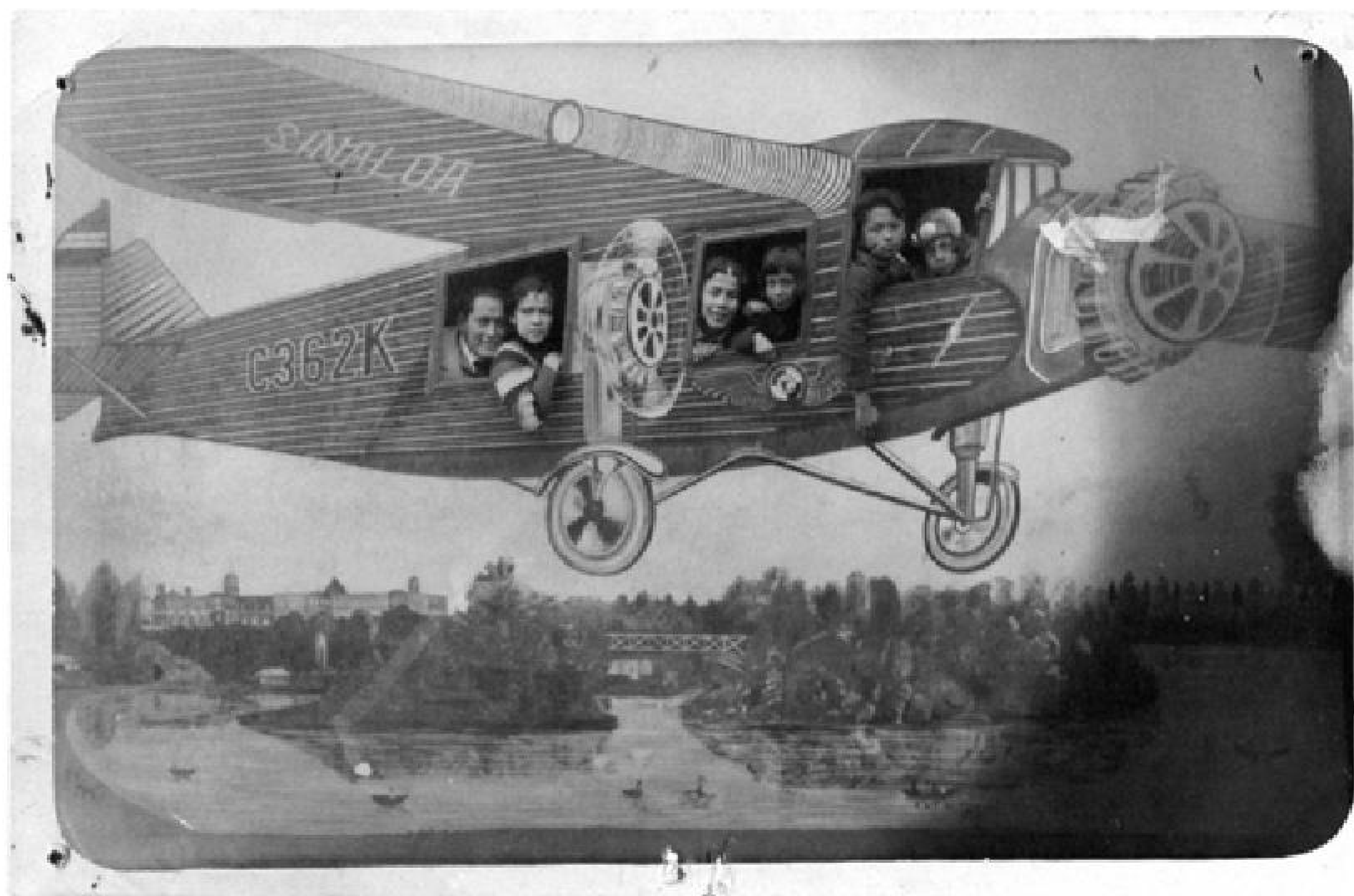
Citlalli López Binnqüist	6	En tiempos de la quinta alicia
	22	El Charlot que vendía jabones
José Antonio Navarrete	32	Nueve meses en la vida de Nacho López
	46	Un día cualquiera, 1950-1984
Armando Bartra	142	Del gesto y otras estrategias
	150	Iconófagos silvestres
	158	Zapata
John Mraz	164	Nacho López y la mexicanidad
Deborah Dorotinsky	186	Itinerario de un fotógrafo indigenista
Laura González Flores	208	Al filo de la navaja
Isaura Oseguera Pizaña	252	Nacho López y la integración plástica
Patricia Gola	278	De abstracciones y reflejos
Nacho López	300	La geometría del Jazz
Pilar Urreta	312	Danzas y remembranzas
Alfonso Morales	326	Extraños objetos errabundos / El rapto del maniquí
Gabriel Rodríguez	350	Entre espinas: el cine de Nacho López
Alberto Lima	374	La función
Margo Glantz	382	Retratos de Jacobo
Rodrigo Moya	384	Nacho López en mi memoria
Nacho López	404	Cuba: crónica personal
Paolo Gasparini	410	El arreglo con la vida no es fácil
Nacho López	424	El fotógrafo Juan Rulfo
Iris Moreno Aldana	430	La cátedra Nacho lópez
Marco Antonio Cruz	448	El último rollo
Citlalli López Binnqüist	452	Recuento de una vida











Retrato de fotoestudio al aire libre, pertenenciente al álbum de la familia López Bocanegra. En la primera ventanilla se asoman Nacho López y su hermano Ernesto, y en la última, don Ernesto López Osorio y doña María Bocanegra Elizarraras. Fotografía tomada probablemente en Xochimilco, ca. 1935. Acervo Familia López Binnqüist.

Don Ernesto Ignacio López Bocanegra fue el hijo mayor de Ernesto López Osorio y María Bocanegra Elizarraras. En el transcurso de diez años y de varias mudanzas nacieron sus cuatro hijos: Ignacio, Lina, Ernesto y Rocío. Don Ernesto fue un personaje central. "Nuestro padre era un señor con un gran sentido del humor, con gran dinamismo, creatividad; emprendedor y bohemio, pero también egocentrista y autoritario", así lo describen Rocío y Ernesto, y así también lo percibían Lina y Nacho.

Don Ernesto nació en la ciudad de Medellín, Veracruz. Debido a la muerte de su padre y su hermano mayor durante la Invasión Norteamericana en 1914 y a un nuevo casamiento de su madre, de niño creció solo, vendiendo chicles. De joven trabajó como ferrocarrilero y, finalmente, durante muchos años fue empleado de la Compañía Colgate-Palmolive. En Tampico conoció a doña María, quien trabajaba como mesera en un restaurante de chinos. De allí se mudaron a la ciudad de México; posteriormente a Córdoba, luego a Mérida y de nuevo a la ciudad de México, en donde permanecieron los hijos mientras que don Ernesto, ya enfermo, se trasladó junto con su esposa al Puerto de Veracruz.

PÁGS. 4 - 5: Plana del álbum de la familia López Bocanegra, conformado con materiales gráficos y fotográficos realizados entre los años veinte y cincuenta del siglo pasado. Las imágenes reproducidas muestran a Ignacio López de niño vistiendo uniforme deportivo; un par de vistas de las calles de Mérida; un autorretrato del fotógrafo que formó parte del fotoensayo "El mundo de la fantasía" (1953); y un retrato de la familia López Bocanegra. Acervo Familia López Binnqüist.





Don Ernesto López de paseo con su cámara, ca. 1940.
Retrato de estudio de la familia López Bocanegra. A la izquierda, Nacho y su padre; al centro doña María con Rocío en sus piernas; a la derecha, Lina y Ernesto, ca. 1934.
Acervo Familia López Binnqüist.

La familia vivió en continuo movimiento. Entre cambios de ciudades y paisajes, la fotografía fue, para don Ernesto, parte esencial de su vida cotidiana y herramienta de trabajo. Durante casi 30 años laboró para la compañía que fabricaba jabones y pastas de dientes. Se inició en Tampico como "aparadorista" y llegó a ser gerente regional del Sur de México, con base en Mérida. La compañía le proporcionaba una cámara y rollos de película para que registrara su trabajo, especialmente las vitrinas que él mismo decoraba. Pero el uso de la cámara rebasó, con mucho, el espacio de trabajo, y se volvió también apta para el registro de todo tipo de eventos: familiares, deportivos, reuniones, retratos, paisajes. Las fotografías que resultaban eran divertidas y espontáneas, y otras más cuidadosamente montadas.

La Colgate-Palmolive En 1925 la Compañía Colgate llegó a México para abrir nuevos mercados e impulsar, entre la población, modernos hábitos de higiene que empezaban a popularizarse como resultado de los cambios en el estilo de vida. Unos años más tarde, la Colgate y la Palmolive crearon una alianza y establecieron sus oficinas en la ciudad de México. Ante la falta de productos



Autorretrato de don Ernesto López
en la Quinta Alicia.
Mérida, Yucatán, ca. 1940.
Acervo Familia López Binnqüist.

de marca y la escasa competencia, en muy poco tiempo sus productos lograron posicionarse en el mercado. Por lo menos en los centros urbanos, no había hogar que no consumiera productos de limpieza y belleza de estas marcas.

Don Ernesto inició su trabajo en esta empresa, decorando aparadores en la ciudad de Tampico. Ernesto hijo cuenta: "Nuestro padre llegaba a las tiendas en su coche –que pintó de verde olivo con una franja negra como los jabones Palmolive–. Transportaba grandes rollos de papel crepé de muchos colores y sin que le dijeran nada él se ponía rápido a hacer moños y otras cosas. También hacía torres de jabones y de pastas de dientes con un equilibrio fabuloso. Quedaban los aparadores preciosos [...]. Era un hombre con mucha iniciativa [...] y con mucha energía, pues además se vestía de Charles Chaplin. Él se mandó a hacer sus zapatotes gigantescos y los andaba chacualeando todo zambo como Chaplin, con su bigotito [...]. Así salía a la calle y cargaba una pancarta que decía: *Use jabón Palmolive o Colgate o Jabón Octagón*, que también pertenecía a la Palmolive. Tenía otro espectáculo que llamaba la atención porque permanecía inmóvil dentro de un aparador por tres horas. Sólo aquel espec-





Don Ernesto en las playas de Yucatán, ca. 1940. Acervo Familia López Binnqüist.

tador que adivinara que no era un muñeco mecánico –y eran muchos– recibía, dos jabones gratis en la compra de uno."

Continúa Ernesto: "Nuestro padre era el consentido de la Palmolive porque era muy creativo; lo de los aparadores causó revolución, ningún otro representante hacía eso. Todas las vitrinas y las representaciones de Chaplin las registró fotográficamente y las imágenes las enviaba directo a las oficinas de la Colgate-Palmolive en la ciudad de México".

Satisfechos con su trabajo, la Compañía promovió a don Ernesto a gerente de una de las tres regiones en las que se vendían sus productos. Asentado en Mérida, don Ernesto inició su trabajo como gerente regional del sur, jurisdicción que comprendía los estados de Yucatán, Campeche, Chiapas y Tabasco. Contrató ayudantes para decorar las vitrinas y como parte de su trabajo de agente de ventas visitaba pueblos lejanos. Cuenta su hijo Ernesto: "Chiapas y Tabasco eran muy inhóspitos. Mi padre tenía que meterse hasta los lugares más recónditos, a caballo, con sus cajas de jabón Palmolive y venderlas en los pueblitos. Nacho llegó a ir con él en estos recorridos y ahí fue donde se supone se inició en la Palmolive, pero [...] más



Celebración de la luna de miel de Lina López Bocanegra. Al centro, don Ernesto, doña María y los recién casados. Al frente, Nacho López con sombrero. Alrededores de Celestún, Yucatán, ca. 1940. Acervo Familia López Binnqüist.

bien trabajó para nuestro padre, quien lo impulsaba para que fuera emprendedor".

La vida en Mérida En 1938, la familia López viajó en barco de Veracruz a Mérida. Como no había carreteras, realizaron la travesía por mar acompañados de su menaje completo, su perra Paloma y un perico incluidos. En Mérida, la familia vivió una vida socialmente muy activa. Se instalaron en la Quinta Alicia, una casa colonial muy amplia ubicada en el centro de Mérida. Al interior de la casa, en el primer piso, los cuartos rodeaban un patio y una fuente central, y de ahí salían dos grandes escaleras que ascendían en forma circular hacia el segundo piso.

Cada ocho días se celebraba en la Quinta Alicia "La Hora Azul del Recuerdo". A estas tertulias llegaban a asistir hasta 200 personas, entre ellas varias personalidades de la farándula, como las hermanas Aguilar. Las sesiones se transmitían simultáneamente por dos estaciones de radio y eran organizadas por el Club de los Ernestos, del cual don Ernesto fue fundador. Sólo quienes tuvieran ese nombre podían integrarse al club y sólo ellos, acompañados de sus familiares, podían asistir a "La Hora Azul del Recuerdo"; esto incluía al gobernador



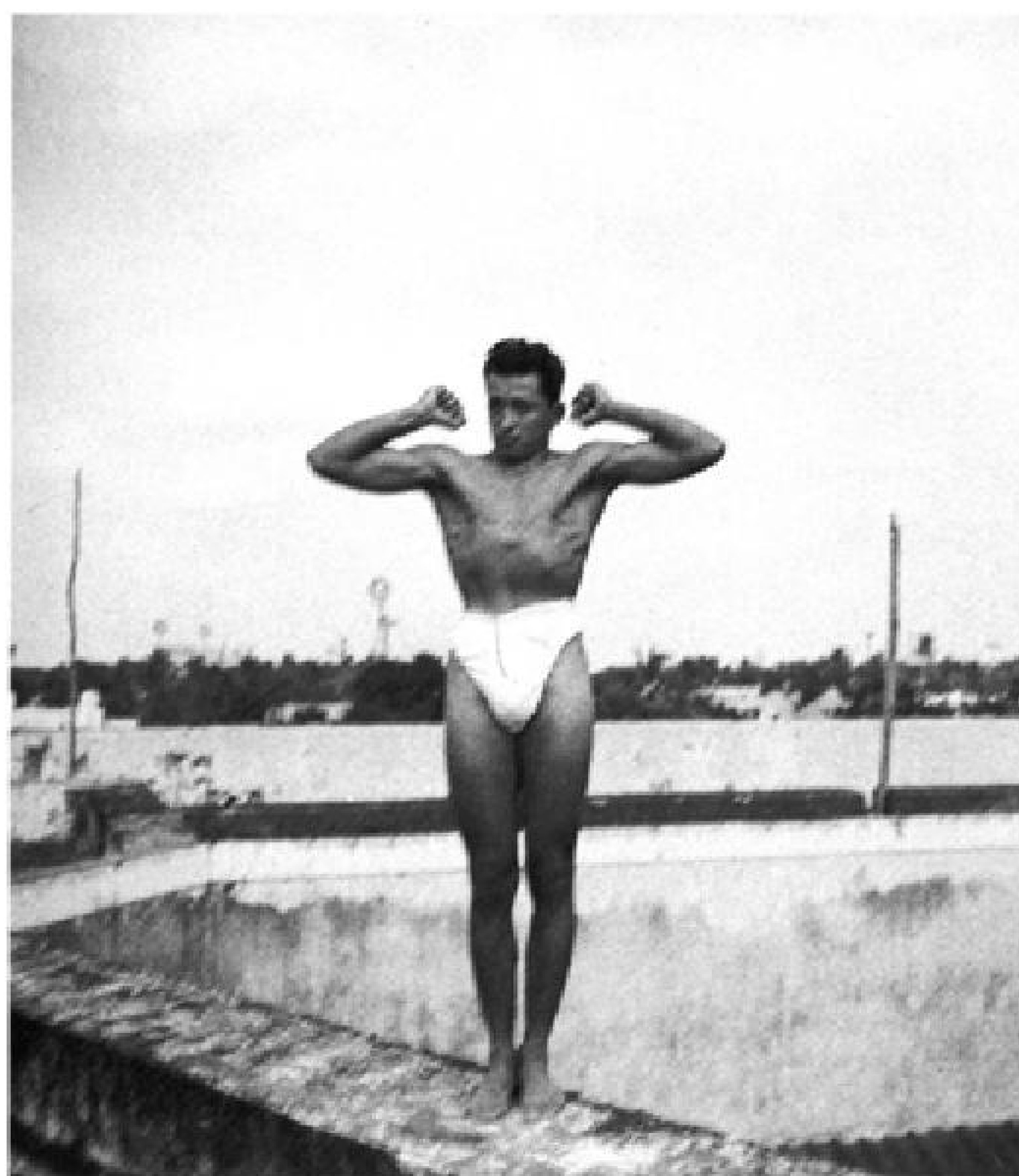
Convivio en la Quinta Alicia. Atrás, al fondo, don Ernesto y Nacho López. Mérida, Yucatán, ca. 1940. Acervo Familia López Binnqüist.

del Estado, el señor Ernesto Novelo Torres. Don Ernesto fue un gran bohemio; ya desde Tampico hizo sus "pininos", junto con sus amigos Agustín Lara, Tito Guízar, las hermanas Aguilar, Pedro Vargas y otros, en la primera estación de radio local, donde también fue locutor y cantante.

Además de su trabajo en la Colgate-Palmolive, don Ernesto trabajó como maestro de ceremonias y fue también el presidente de la Sociedad de Futbol. La Colgate-Palmolive les compraba los uniformes y balones como parte de sus campañas de promoción. De niño, Nacho llegó a jugar en este equipo.

A la Quinta Alicia también llegaron huéspedes temporales. Así recibieron durante un mes a Pepe Antinus, amigo de la juventud de don Ernesto, y a Mimí Vegon, una princesa de la isla de Bali. Su estancia fue corta pero la huella que dejaron en la familia fue profunda, sobre todo en Rocío, hermana menor de Nacho, quien llegó a ser una de las mejores bailarinas de México. Pepe y Mimí eran una pareja de bailarines que presentaban su espectáculo en teatros y cabarets. Todas las noches ensayaban en el gran patio de la Quinta Alicia. Rocío, que entonces tenía apenas ocho años, refiere: "Primero

Nacho López realiza ejercicios de yoga y adiestramiento físico en la azotea de la Quinta Alicia.
Mérida, Yucatán, ca. 1943.
Retrato de Rocío López Bocanegra, la hermana menor de Nacho, quien posteriormente elegiría como nombre artístico el de Rocío Sagaón.
Ciudad de México, ca. 1945.
Acervo Familia López Binnqüist





hacían sus ejercicios para calentar y luego hacían sus danzas; ponían su música como danza de salón, como baladas, como cosas soñadoras. Ella tenía un vestuario fantástico; usaba telas balinesas, se veía bellísima. Y él, con su cuerpo tan esplendoroso, la levantaba [...] con una mano y ella bailaba en el aire, fantástico. Ahí decidí que quería ser bailarina. Cuando me tenía que ir a dormir, ellos seguían ensayando. Él me daba un beso en la frente para desearme las buenas noches y entonces mi mamá me preguntaba: '¿Te lavaste la cara?' 'Sí', le contestaba pero no me lavaba la frente. Yo sentía que ese beso, esa estrella, era mi marca".

Inicios en la fotografía Nacho vivió su infancia y adolescencia en contacto con la fotografía. El trabajo de su padre, que implicaba utilizar la cámara, era algo poco común en esa época. Esto, aunado a su labor decorando vitrinas y escenificando a Charles Chaplin como gancho publicitario, dejó una honda impresión en el niño que fue Nacho.

De muy joven él decidió dedicarse a la fotografía, aunque en algún momento también fantaseó con la idea de estudiar arquitectura. En su diario de 1941, cuando tenía

DERECHA: Retrato promocional del bailarín y yogui Pepe Antinus, huésped ilustre de la Quinta Alicia, ca. 1942.
Acervo Familia López Binnqüist.





Foto que Nacho consideraba como su primera fotografía. Se conserva una copia impresa en la que el fotógrafo hizo la siguiente anotación: "Mi primera fotografía, calle Lazarín del Toro, México, D.F. Cámara Brownie de plástico, regalo de mi tío Librado Bocanegra, 1933". Acervo Familia López Binnqüist.

17 años, escribió: "Martes 14 de enero. Inicio la fotografía en este día marcándome mi futuro como *cameraman* que tanto deseo". "Miércoles 5 de febrero. Hoy por primera vez revelado mi primer rollo de fotografía". "Sábado 15 febrero. Bad Cali. Aritmet. Mi primera revelada & imprimida [*sic*] de fotografía con buenos resultados".

De acuerdo con lo que Nacho platicó y escribió años después, su primera fotografía es un retrato de su hermana Lina y una amiga en una azotea de la ciudad de México. Entre sus primeras fotos están también unas imágenes de la mascota de la familia, La Paloma. En esa época Nacho participó en el *Diario del Sureste* escribiendo notas periodísticas para una columna llamada "Trapitos al sol". Su hermano Ernesto aclara: "Estas notas eran una especie de crítica a la sociedad. Eso fue lo primero que él empezó a escribir. No tenía que ver con fotografía pero simultáneamente empezó a tomar fotos. Traía una camarita de esas Kodak".

En Mérida fundó el Club Foto-Afición Yucateca, al parecer con un grupo de amigos. No hay información sobre lo que personalmente o como grupo hacían en este club, pero este pasaje muestra de alguna manera la forma



Nacho y su padre a la orilla del mar. Mérida, Yucatán, ca. 1942. Acervo Familia López Binnqüist.

en que Nacho trabajó durante el resto de su vida, promoviendo y organizando grupos de trabajo con colegas.

Estudió secundaria y preparatoria en la Escuela Modelo, en donde, como el propio Nacho lo expresó, la educación izquierdista recibida marcó sus profundas convicciones políticas: "En mi época escolar, en el régimen de Cárdenas, se impartía la educación socialista: cantábamos la Internacional... Estaba en boga la valorización nacional de las artes, la Reforma Agraria y el folclor indígena" (Nacho López, "¡Cuidado! el 'Gran Hermano' nos vigila", 1973). Ernesto incluso señala: "Uno de los mejores amigos de Nacho en la Escuela Modelo fue Antonio Menéndez (Rufo), quien era hijo del dueño del periódico local.

El regreso a la ciudad de México En 1944 la familia López se trasladó a la ciudad de México. Ernesto hijo cuenta: "En Yucatán nuestro padre enfermó del corazón y el doctor le dijo que iba a vivir unos cuantos años nada más. Él trató de encauzar todo para Nacho y pensó: 'Mi hijo Nacho quiere ser director de cine y el único lugar en donde puede hacer esto es en México, entonces nos tenemos que ir a México'".

Fotos tomadas durante un ejercicio de filmación de los alumnos del Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas. En el retrato de grupo, en primer plano, a la izquierda, aparece el aspirante a cineasta Nacho López. Ciudad de México, 1945. Acervo Familia López Binnqüist.





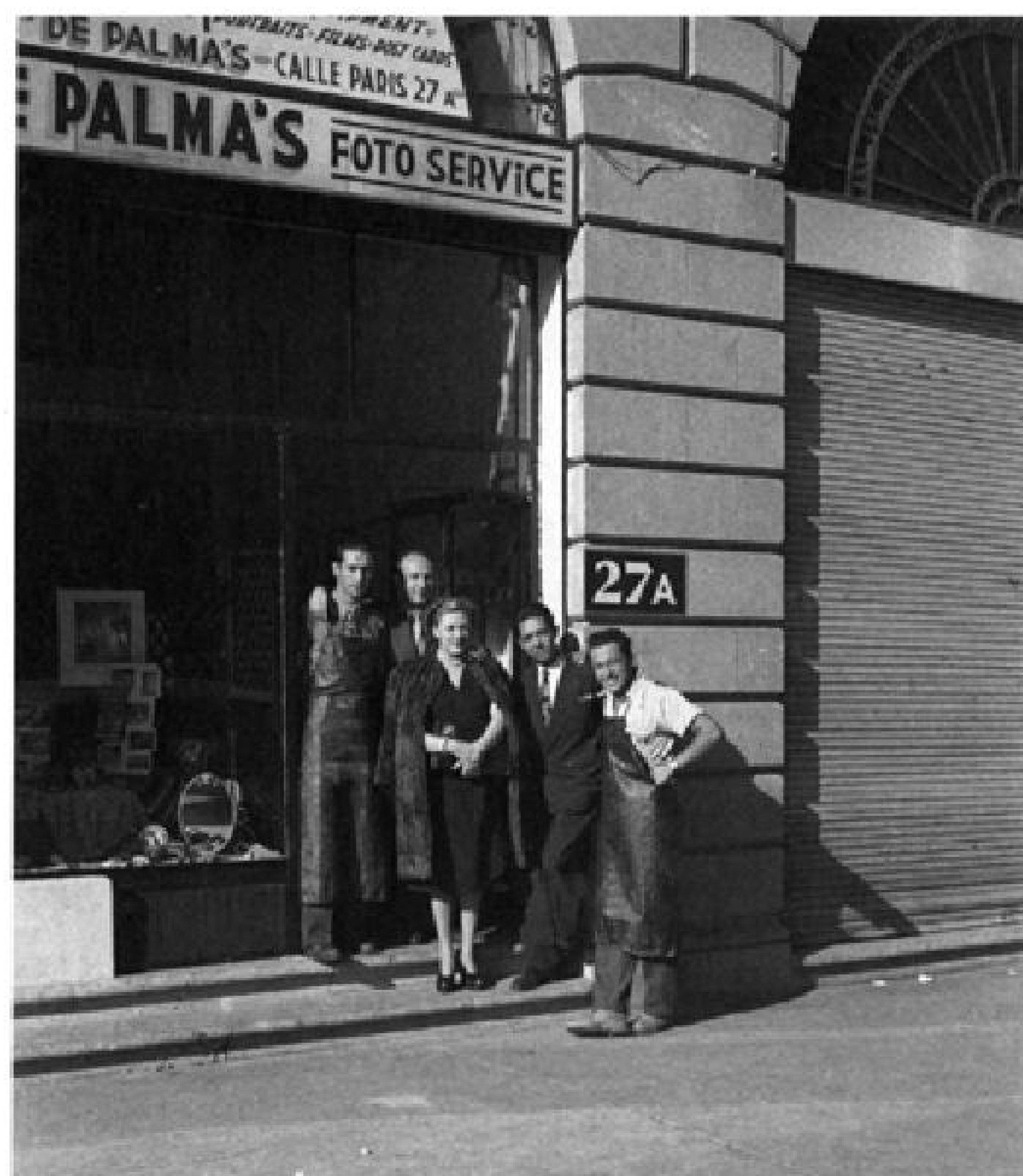
DERECHA: Retrato de Nacho López en los días en que intentaba ingresar a la industria cinematográfica. Ciudad de México, ca. 1945. Acervo Familia López Binnqüist.

"Nuestro padre llevó a Nacho a los Estudios Churubusco. En ese entonces había un amigo que era el de repartos de extras, que se llamaba Sánchez Tello y entonces le dijo: 'Oye ayuda a mi hijo'. Él le dijo: 'Que se venga a *extrear* aquí en los Estudios Azteca-Churubusco'. Así empezó Nacho como extra en películas".

La fotografía de cine le producía a Nacho una inmensa fascinación. Ernesto cuenta de la admiración de su hermano por Gabriel Figueroa: "[Ésta] era tal que, poco después de mudarse a la ciudad de México, tuvo lugar una ceremonia en la que Figueroa recibía un premio. Las deslumbrantes imágenes de Flor Silvestre y *La Perla* estremecían al público de aquella época. Nacho y nuestro padre llegaron temprano para tomar lugar en la primera fila. En cuanto tuvo la oportunidad, Nacho corrió desaforado, se subió al foro y felicitó de mano a su héroe. Nuestro padre también se acercó a Figueroa para solicitarle que tomara en cuenta a su hijo para trabajar con él. Infructuosamente Nacho buscó a Figueroa durante meses para proponerle sus servicios".

Por razones de salud, don Ernesto y su esposa deciden cambiarse al Puerto de Veracruz. Antes de mudarse, don Ernesto encaminó un proyecto para proporcionar a





Entrada del Estudio De Palma's en avenida Reforma. A la izquierda, atrás, el propietario Victor De Palma; en medio, su esposa, y a la extrema derecha, el ayudante Nacho López. Ciudad de México, ca. 1946. Acervo Familia López Binnqüist.



Victor De Palma. Foto aparecida en una revista ilustrada estadounidense, a mediados de los años cuarenta. Acervo Familia López Binnqüist.

sus hijos, que se quedaban en la ciudad de México, un medio de vida. En la colonia Álamos, don Ernesto instaló una tienda de fotografía, en donde también vendían artesanías, que se llamó Foto Erlos (o lo que es lo mismo, Ernesto López Osorio). Don Ernesto compró mucho equipo e instaló un laboratorio de revelado. Ernesto hijo cuenta: "La tienda iba mal, pues nosotros no hacíamos las cosas bien. Estaba en manos de nosotros, de Lina, Rocío y de mí. Entre todos revelábamos –mal– salía fea la foto. Entregábamos las fotos a los clientes y ellos decían: 'Oiga, qué feo se ve'. Y le decíamos: 'Pues así lo retrató usted'. Ahí Nacho revelaba pero no era su vocación dar servicio de revelado al público. Su vocación era personal. Él ya andaba tomando fotos por todos lados. Don Ernesto se hizo representante de ventas de unos rollos de fotografía ingleses, y así, Nacho contaba con suficiente material para tomar sus fotografías".

En 1945 Nacho inició sus estudios en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México. En los estudios de cine, durante sus sesiones como extra, conoció a un camarógrafo americano llamado Kenneth Richter, discípulo de Gabriel Figueroa. Nacho trabajó como suplente de Richter, quien además lo presentó







ARRIBA: Victor De Palma y Nacho López, retratados por un colega no identificado, mientras hacían el registro de los daños provocados por un incendio. Ciudad de México, ca. 1946.

ABAJO: "Prensa. Policía saltando una barda. Faustino Mayo. Revista *Mañana*. Octubre de 1951". Anotación de Nacho López en el sobre en que se conservan los dos negativos de estas imágenes.

Acervo Familia López Binnqüist




Autorretratos de Nacho López en el Estudio Foto-Gráficas. Ciudad de México, ca. 1949.
Acervo Familia López Binnqüist.

con otros fotógrafos de documentales, uno de ellos fue Victor De Palma. A cambio de lecciones, Victor contrató a Nacho como su asistente y laboratorista en su Estudio Fotográfico De Palma's, ubicado frente al Hotel Reforma.

Ernesto cuenta que mientras ellos seguían a cargo de Foto Erlos, Nacho trabajaba con Victor De Palma: "[...] pero nosotros íbamos para abajo y Nacho para arriba pues ya hacía buen trabajo. Victor De Palma y su esposa –que atendía la tienda– estaban felices con Nacho".

Posteriormente, Victor De Palma recomienda a Nacho para suplirlo en un curso de técnica fotográfica en la Escuela de Periodismo de la Universidad de Caracas, Venezuela. A su regreso a México, después de casi un año, don Ernesto muere y Nacho queda al frente de la familia.

En 1949 Nacho inaugura en la avenida Balderas su primer estudio llamado Foto-Gráficas. En el quinto piso, su hermano Ernesto también abre su propio despacho, especializado en dibujo. Para el equipamiento de Foto-Gráficas, Nacho utilizó todo el material y el equipo de Foto Erlos. Nacho empezó a trabajar con gran intensidad pues en ese momento los hermanos quedaron con pocos recursos y tenían deudas.





Desde Foto-Gráficas, Nacho ofrece sus servicios a varias agencias de fotografía, nacionales e internacionales, y trabaja con gran ímpetu en el campo de la foto publicitaria. Uno de los mejores clientes, cuenta Ernesto, fue la compañía General Electric. Para ellos hacíamos todas las fotos publicitarias de sus productos: "Estábamos felices en la General Electric. Nos mandaban los aparatos nuevecitos, los demos, los de ejemplo, allá al estudio de Nacho. La primera televisión que salió al mercado en México, nosotros la estrenamos en el estudio. Era una televisión de un gabinete enorme, la televisión chiquita pero tenía tocadiscos, tenía para guardar discos, era de blanco y negro y nunca se devolvió. A la General Electric se le olvidó y a nosotros también, nos la llevamos a la casa y ahí se descompuso".

Estos fueron los antecedentes en la vida de Nacho, antes de iniciar su reconocido trabajo de los años cincuenta como fotorreportero de la ciudad de México, trabajando para las revistas *Hoy*, *Mañana*, *Así* y *Siempre!*



ARRIBA: Ernesto López, creador del personaje "Pancho Pantera", retratado por su hermano Nacho, ca. 1950. Fondo Nacho López © 391480 y 391481 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

Emblema del Estudio Foto-Gráficas, diseñado por Ernesto López, ca. 1949. Acervo Familia López Binnqüist.


RIO


UNA NOCHE
EDISON
MAZDA





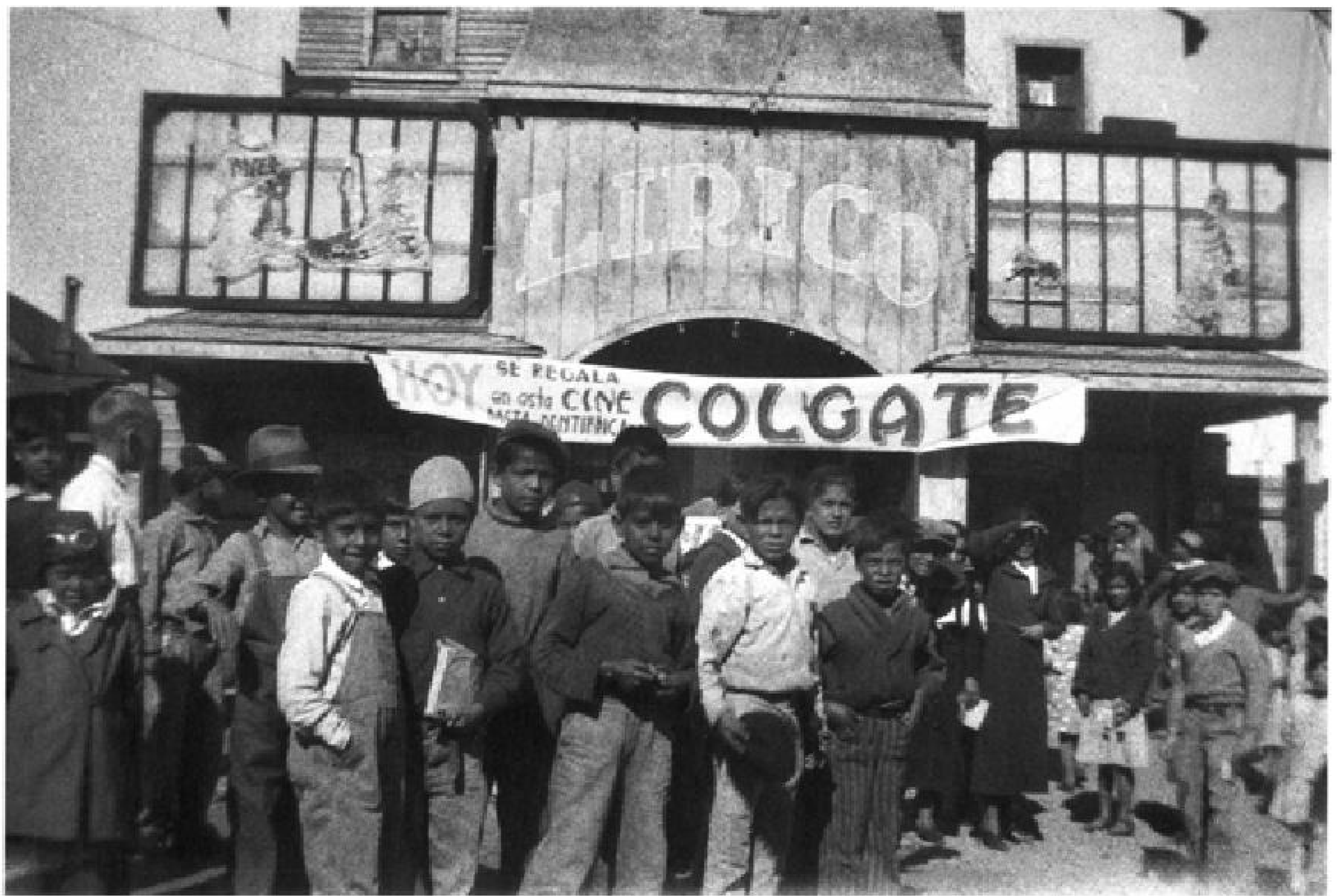
El Charlot que vendía jabones | *Mi padre, quien durante su juventud fue lavaplatos en miserables restaurantes texanos, me platicaba de los malos tratos que había recibido como empleado de última categoría y como* greaser *mexicano; y recordaba el esfuerzo inaudito por ahorrar unos cuantos pesos que le permitieran regresar a su patria arrepentido de la ilusión del dólar. Le había tocado la época de la recesión económica después de la primera guerra mundial.* | *Vendiendo radios de galena, aparatos receptores de bulbos, logra un empleo en una compañía norteamericana. Mi padre se disfraza de Charles Chaplin para vender jabón en los pueblos de Tamaulipas. Su espectáculo llama la atención porque permanecía inmóvil, dentro de un aparador, durante tres horas. Sólo aquel espectador que adivinara que no era un muñeco mecánico –y eran muchos– recibía un premio consistente en la compra de un jabón por dos gratis.* | *Poco antes de morir –a los cuarenta y cinco años de edad– mi padre me dijo: "La Compañía* [Colgate-Palmolive] *te arranca las entrañas mientras le sirvas. Después te abandona como zapato viejo".* | **Nacho López**

Conferencia en el Museo de Arte Moderno, 3 de marzo de 1976.

PÁGS. 22 - 25: Personajes caracterizados como Charles Chaplin, que eran parte de las campañas promocionales de los jabones Río y Octagón, marcas pertenecientes a la compañía Colgate-Palmolive. Los retratos fueron realizados por don Ernesto López, padre de Nacho, a mediados de los años treinta.

PÁGS. 26 - 31: Registro de los trabajos promocionales que don Ernesto realizó como agente de la compañía Colgate-Palmolive, en los estados de Tamaulipas, Veracruz, y Yucatán, 1930-1940. Acervo Familia López Binnqüist.


RIO


LIRICO
HOY
SE REGALA
en esta CINE
COLGATE




Ventas

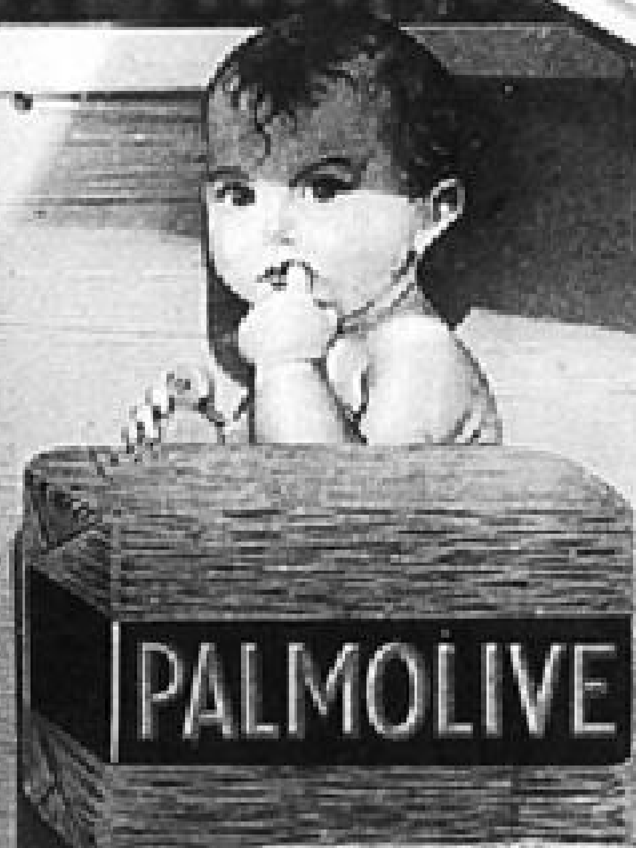


hoy!
1 PANES POR 10¢
JABON RIO


Use PALMOLIVE para


Use PALMOLIVE para


CREMA DENTIFRICA
COLGATE
CREMA DENTIFRICA
COLGATE
CREMA DENTIFRICA
EN FORMA DE CINTA
COLGATE
PALMOLIVE
PALMOLIVE


EN TODO EL MUNDO
—SE USA—
PALMOLIVE


PALMOLIVE


PALMOLIVE
PALMOLIVE
PALMOLIVE
COLGATE
COLGATE
COLGATE



NUEVE MESES EN LA VIDA DE NACHO LÓPEZ

José Antonio Navarrete

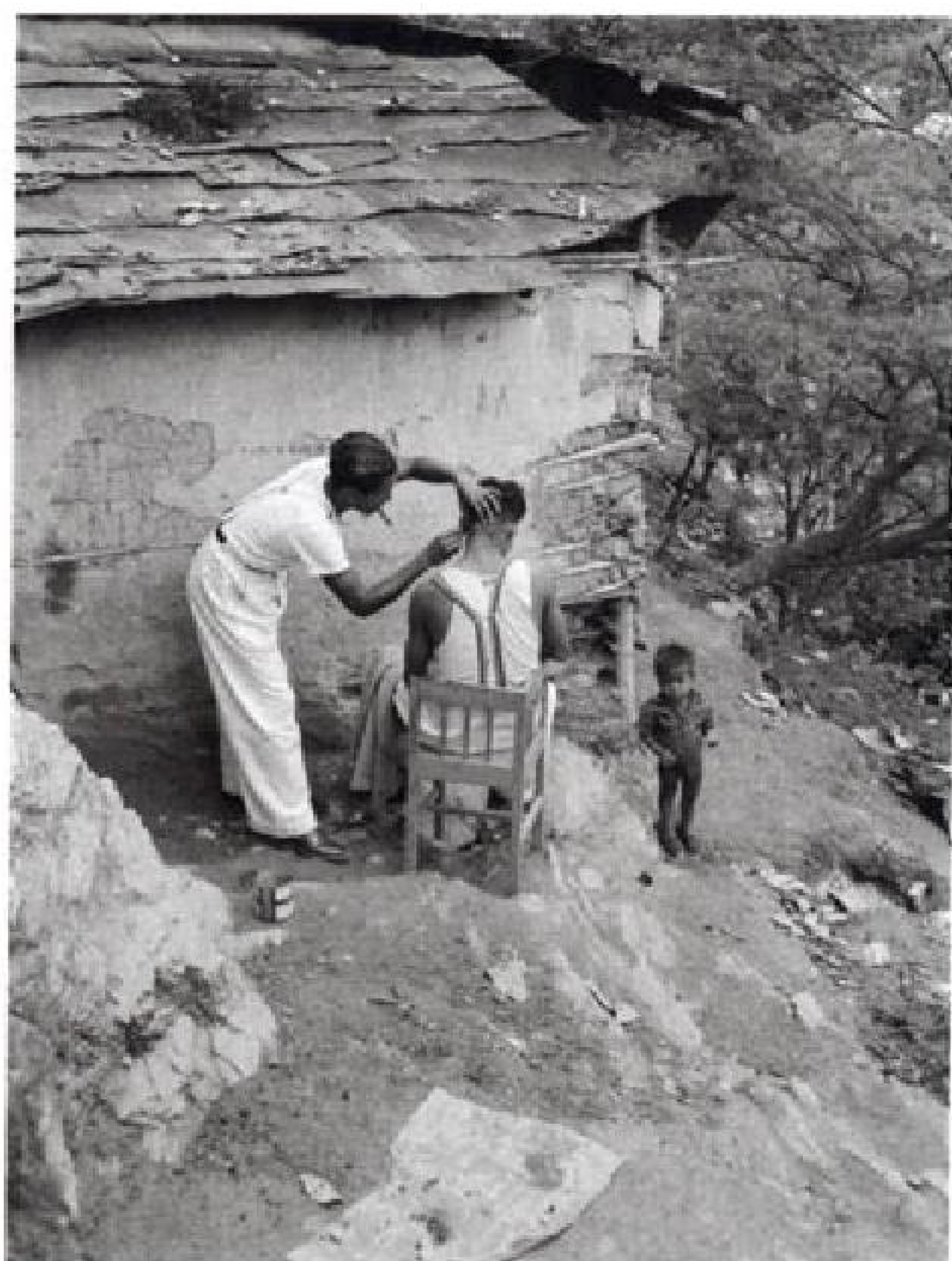
Caracas, febrero-noviembre de 1948 Un jovencísimo Nacho López, de sólo veinticuatro años de edad, llega a Caracas en febrero de 1948, contratado para desempeñarse hasta el 15 de julio siguiente como director del Departamento de Cursos Técnicos Fotográficos de la recién estrenada Escuela de Periodismo, anexa a la Universidad Central de Venezuela. Viene con el encargo de dictar clases de fotografía a los fotorreporteros de la prensa capitalina. Al unísono arriba el estadounidense John Foster, profesor de Periodismo Técnico en la Universidad de Columbia, Nueva York, a fin de ocupar provisionalmente la cátedra de su especialidad. Ambos han sido convocados para cumplimentar un plan de profesionalización del periodismo nacional que, desde su responsabilidad como director-fundador de la Escuela, ha echado a andar el destacado intelectual Miguel Acosta Saignes (1908-1989): antropólogo, periodista y educador.



Aires renovadores vive por entonces el periodismo venezolano, cuyo arranque modernizador se sitúa, según diversos investigadores, en 1936[1], cerrado el largo ciclo dictatorial de veintisiete años impuesto al país entre 1908-1935 por el general Juan Vicente Gómez (1864-1935). Tras la muerte de Gómez, la entrada de los acontecimientos públicos en sus dominios impulsó en los medios de prensa la rápida adopción de un tono más dinámico, tanto en la redacción como en la gráfica noticiosa, y aunque desde el mismo año de 1936 el nuevo presidente electo, general Eleazar López Contreras (1883-1973), arremete contra la libertad de expresión –ataque que endurece en 1937, al expulsar del país por un año a periodistas acusados de pertenecer al proscrito Partido Comunista y cerrar periódicos opositores–, los cambios ya iniciados no permiten retrotraer la prensa a su situación anterior. Luego de asumir la presidencia en mayo de 1941, el general Isaías Medina Angarita (1897-1953) deroga las limitaciones legales al libre ejercicio del periodismo y comienzan a multiplicarse las acciones tendientes a profundizar los avances logrados en este campo.

Son tres los medios de prensa principales que durante esos años dan un vuelco al concepto de periodismo antes prevaleciente en Venezuela: los diarios *Ahora* (1936-1945), *Últimas Noticias* (1941) y *El Nacional* (1943), los dos últimos todavía activos. Otros que ya existían o también emergentes terminan por asimilar las innovaciones que éstos impulsan. El énfasis colocado en la búsqueda de información en la calle; la impor-

Autor no identificado. Nacho López en la Escuela de Periodismo. Caracas, Venezuela, 1948. Acervo Familia López Binnqüist.
IZQUIERDA: Vista del puente Caño amarillo y sus alrededores. Caracas, 1948.
Fondo Nacho López © 396480 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



tancia mayor concedida a la ilustración fotográfica, bien como complemento o bien como parte central de la noticia, inclusive con la inserción de reportajes predominantemente visuales, acompañados sólo de textos breves; la agilidad tanto en el modo de escribir los reportes como en el estilo de las imágenes; el establecimiento de jerarquías en las noticias para su puesta en página; la acogida de criterios más actualizados para diagramar textos y fotografías; el uso de títulos llamativos; la especialización por secciones: política, sociales, sucesos, deportes, etc., se introducen progresivamente en la prensa venezolana de la época, favoreciendo el desarrollo de un periodismo atractivo para las masas y orientado en lo fundamental hacia lo informativo.

Esta modernización de la prensa es estimulada por el ascenso de la riqueza nacional gracias a la explotación petrolera, la apertura política democrática que se inaugura en la llamada "era posgomecista" y el crecimiento de la población urbana, sobre todo en Caracas, lo que aumenta el número de lectores. A la vez, se beneficia de la confluencia en el país, hacia finales de los años treinta, de venezolanos que emigrados por razones políticas se han enriquecido culturalmente viviendo en el exterior y de periodistas españoles inmigrantes que traen en su haber experiencias útiles al escenario local. La prensa se transforma en una actividad empresarial y se incrementa aceleradamente el número de sus trabajadores.

Aparecen también las primeras manifestaciones de agremiación del sector: el 20 de agosto de 1941 se funda la Asociación Venezolana de Periodistas (AVP), cuyos objetivos principales son velar por los derechos profesionales de sus afiliados, la libertad de expresión y el cumplimiento de la ética profesional; el 6 de mayo de 1943 se constituye el Círculo de Reporteros Gráficos, con la asistencia de doce fotorreporteros de la capital, que se plantea la superación profesional del gremio y la mejora de sus condiciones laborales, y el 11 de marzo de 1946 se aprueban los estatutos y se elige la primera Junta Directiva del Sindicato Nacional de Periodistas que, pasados once meses, el 6 de febrero de 1947, se transforma en el Sindicato Nacional de Trabajadores de la Prensa (SNTP).

Asimismo, se despliegan algunas iniciativas de profesionalización de la práctica periodística, todas en Caracas: en 1939, la editorial Ambos Mundos, de Luis Teófilo Núñez, patrocina un curso libre de periodismo que dura dos años y se imparte en la

Vistas de zonas marginada en la capital de Venezuela, 1948.
Fondo Nacho López © 396305 y 396415 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Escuela de Comercio; en 1945 se abre, con una Escuela de Periodismo en su estructura educativa, la Universidad Libre de Augusteo, que se ve obligada a cerrar poco después de su inauguración; finalmente, el 24 de octubre de 1946, se crea la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela, que comienza a funcionar en 1947.

La Escuela de Periodismo instrumenta, en sus inicios, un programa de dos años de estudio para habilitar y titular académicamente a los periodistas en ejercicio. Sus dos primeras promociones fueron sólo de miembros de la AVP, que desempeñó un papel primordial en su creación. Haciendo evidente el subvalorado lugar social que ocupaba en Venezuela el fotoperiodismo –una situación bastante extendida por entonces internacionalmente–, esta escuela atendió poco la superación profesional de los reporteros gráficos.

En su etapa fundacional, sólo organizó para éstos los cursos impartidos por Nacho López, que no fueron incorporados a un plan de formación universitaria más ambicioso.

Nacho López en Venezuela Cabe preguntarse, ¿cómo fue que un fotógrafo tan joven y poco conocido todavía –menos en Venezuela– fuese el designado para asumir esa responsabilidad docente?

Expulsado de Venezuela en 1937 por el gobierno de López Contreras, Acosta Saignes partió exiliado hacia México, donde estudió antropología e historia. En 1945 se recibe allí como etnólogo y maestro en Ciencias Antropológicas con la tesis *El comercio de los aztecas*. Regresa en 1946 y se incorpora como profesor a la recién fundada Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Central de Venezuela. De inmediato, se le encarga la creación en esta misma Facultad del Departamento de Antropología y, al decretarse la apertura de la Escuela de Periodismo, es nombrado su director. Acosta Saignes fue además un entusiasta de la fotografía, que comienza a aplicar en sus investigaciones de campo como antropólogo desde los mismos años cuarenta.

En México, Acosta Saignes había escrito para la prensa y trabado relaciones amistosas con representantes del gremio periodístico, y fue allí donde buscó al fotógrafo que necesitaba para ejecutar sus planes pedagógicos. Según testimonio de un hermano de Nacho López, Ernesto, tocó a Victor De Palma –quien en la época tenía un estudio comercial en ciudad de México, frente al Hotel Reforma, y era reconocido por sus reportajes publicados en la famosa revista *Life*– la invitación a trabajar en Caracas, pero por problemas de salud éste la declinó y recomendó en su lugar a Nacho, ex-asistente suyo en el estudio referido.[2] Diríamos que el aval profesional más importante con que López contaba para el momento era el haber cursado estudios formales de fotografía, entre 1945-1947, en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, pues su carrera como fotógrafo estaba en ciernes. En el Instituto, Nacho López había tenido como profesor al venezolano Ricardo Razetti (1906-1991), quien como Acosta Saignes estaba dedicado al periodismo cuando fue expulsado en 1937 de Venezuela y, por igual, recaló en México, donde se inició en la fotografía y desplegó la primera parte de su brillante trayectoria en la práctica de este medio. ¿Sería Razetti, ya por entonces en Venezuela, otro que ponderara la designación de López para el cargo que éste habría de ocupar en Caracas?

En rueda de prensa convocada por la Escuela de Periodismo para presentar a los dos profesores traídos del exterior y publicitar las tareas que ambos desarrollarían, se divulgaron los contenidos principales del programa que Nacho López había elaborado, lo que puede constatarse en la versión del evento difundida por un periódico local. Ellos contemplaban los aspectos técnicos indispensables de la enseñanza de la fotografía en la época, así como "idea y expresión".[3] De acuerdo con los resultados de sus cursos, como posteriormente podría comprobarse, López aplicaría el tipo de entrenamiento versátil que se exigía a la sazón a un estudiante de fotografía, con base en un aprendizaje bien orientado, el cual incluía desde la experimentación técnica denominada como de laboratorio –fotomontaje, solarización, sobreimpresión, fotograma– hasta el uso de la técnica directa en la fotografía escenificada y la documental. Además, él y Foster habrían

Noticia gráfica que informaba sobre el inicio de los cursos técnicos de fotografía que impartió Nacho López en la Escuela de Periodismo de Caracas. Primera plana de *El Nacional*, 6 de marzo de 1948. Fondo Nacho López. INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

mera plana)

EL NACIONAL

DIARIO DE LA MAÑANA

CARACAS: SABADO 6 DE MARZO DE 1948

(CIRCULACION CERTIFICADA PERIODICAMENTE POR DUN & BRADSTREET INC. DE NUEVA YORK) ADMIN

Técnica y Poesía Fotográfica



Bajo la dirección del mexicano Ignacio Lópes se iniciaron ayer los cursos técnicos para fotógrafos que encuadran dentro del pensum de la Escuela de Periodismo. López es un veterano de la cámara, pertenece a la Academia de Cinematografistas. Dictará un curso denso y sugerente que analizará desde la luz y su composición hasta los elementos más modernos que se emplean en cinematografía: el flash, los exposímetros, el color. Historia, técnica y poesía en agradable conjunción, para hacer de nuestros camarógrafos verdaderos virtuosos de la lente. En la foto el profesor explicando la clase inaugural, ante un auditorio suspenso y atento que mira con avidez la exposición gráfica de esquema óptico.





de colaborar conjuntamente en las clases que sobre el uso de la fotografía en la prensa serían dictadas a los estudiantes de periodismo.

Puede suponerse que López empleó en su ejecutoria docente la experiencia acumulada en su adiestramiento como estudiante, todavía fresco; pero su biblioteca personal, según se conserva en la actualidad, demuestra que para la fecha él ya poseía un conjunto de libros actualizados sobre los asuntos concernientes a su profesión, los cuales debieron servirle de bibliografía para la preparación de las clases que impartiría en la Universidad. Su hermano Ernesto recuerda que, en vísperas de su viaje a Caracas, Nacho "se puso a trabajar como loco" en su máquina de escribir Remington hasta compilar un "curso grueso".[4]

Según comunicación de Acosta Saignes a Nacho López, emitida el 5 de agosto, la institución había dispuesto renovar el contrato de éste por mes y medio a fin de que terminara el curso de fotografía que había venido dictando. Dado que esta última etapa del curso estaría dedicada a trabajos prácticos, Acosta Saignes sugería aprovechar esa circunstancia para reunir una colección de fotografías (5 o 6 por alumno, con 7 copias de cada una) que permitiera hacer luego una exposición internacional simultánea en varias Escuelas de Periodismo de América. El curso se reanudó escasos cuatro días después, según afirmaría López, y en otro documento posterior Acosta Saignes comentaría que el contrato de López terminaba el 1° de octubre.[5] De todas formas el fotógrafo pospuso su regreso a México luego de concluidos sus compromisos con la Universidad. Todavía estaba en el país cuando el 24 de noviembre el Alto Mando Militar del ejército dio un golpe de estado contra el gobierno que desde poco antes, el 15 de febrero del mismo año de 1948, encabezaba el afamado escritor Rómulo Gallegos (1884-1969). Casi seguramente permaneció en Caracas algunos días inmediatamente posteriores a esta fecha. Como se sabe, López fotografió la asonada golpista.

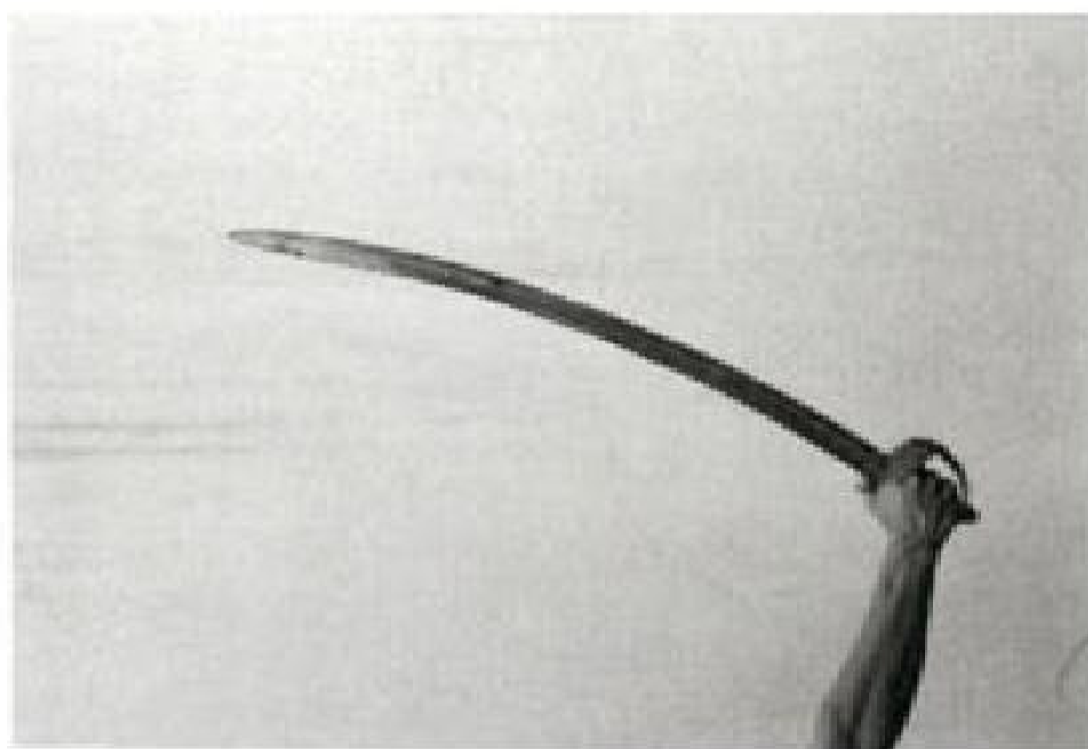
Durante su corta estancia en Venezuela, López desarrolló una intensa actividad, que sobrepasó en mucho las obligaciones que le imponía su contrato laboral.[6] Continuó

Fotografías de Arístides Borrego (arriba) y José Noguera (abajo), alumnos de Nacho López en los cursos técnicos de fotografía, tomadas con motivo de la Primera Exposición Internacional de Fotografías. Caracas, 1948.
DERECHA: Salón donde Nacho López impartió sus cursos. Caracas, 1948.
Fondo Nacho López © 396226, 396199 y 396257 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



y enriqueció su producción autoral de diversas maneras; en el Centro Venezolano-Americano inauguró en agosto una muestra individual –la primera de su carrera–, que reunió sesenta fotografías hechas en México y Venezuela, y en esta misma institución dictó dos cursos de fotografía para aficionados, uno en inglés y otro en español. Al mismo tiempo, hizo varios envíos de imágenes de actualidad a la agencia estadounidense Black Star, entre ellos uno con fotografías del gabinete de ministros y miembros de la Junta Militar golpista. Pero su quehacer como maestro y la exposición colectiva con que éste se coronó sobresalen entre el conjunto de acciones que desarrolló en el país.

Maestro de fotorreporteros La nómina de fotorreporteros que López tuvo en sus cursos comprendía a algunos de los más destacados de la época en Venezuela, y varios de ellos llegarían a serlo de la historia del fotoperiodismo nacional del siglo XX. También, a dos de las primeras mujeres que se atrevieron en el país a incursionar en un territorio aún imaginado localmente como reserva masculina. Del total de 16 alumnos que participaron en la muestra aludida, sólo José de J. Araujo, periodista redactor que





estudiaba en la Escuela de Periodismo, no había practicado nunca esta profesión. Del resto, uno ejercía como fotorreportero independiente: Tito Vázquez Pedemonte; otro, Bernardo Dolande, era asistente de López en la Universidad y colaboraba en el diario *Tribuna Popular*, del legalizado Partido Comunista; un tercero, J. A. Rey, era copropietario de una agencia denominada Servicio Venezolano Fotográfico; una más, Menia Salazar, se desempeñaba como fotógrafa del Departamento de Propaganda y Publicidad del Ministerio de Relaciones Exteriores, mientras que la mayoría, once en total, formaba parte de los equipos estables de medios de prensa. De entre los últimos, un número importante estaba vinculado a los diarios: Francisco Edmundo "Gordo" Pérez, Héctor Sandoval y José Sardá trabajaban en *El Nacional*, donde igualmente habían laborado diferentes fotorreporteros que asistieron a los cursos de López; Ramón E. Villasmil en *Últimas Noticias*; Roberto González en *La Esfera*; Arístides Borrego en *El Gráfico*; Fidel Alberto Blanco en *Tribuna Popular*; Carlos Balda en *Hoy*; mientras que una cantidad reducida integraba el *staff* de revistas: Fernando Mora Saavedra el de *Mi film*, José Noguera el de *Élite* y Belén Valarino era directora de *Mundo Social*, colaboraba como fotógrafa en diferentes publicaciones y estudiaba periodismo en la Universidad.

Casi en su totalidad eran muy jóvenes, no obstante la experiencia en el oficio con que ya pudieran contar. Uno sólo había arribado a los cuarenta años de edad; siete contaban con treinta o más; también siete, con más de veinte, y el último con tan sólo diecinueve.[7] En ese tiempo los varones salían desde muy temprano al mercado de trabajo si no seguían estudios universitarios o se incorporaban a un negocio familiar, y los entrenamientos en oficios se comenzaban en la pubertad; pero, aparte de eso, había una circunstancia local que favoreció el ingreso de los jóvenes al fotoperiodismo venezolano en expansión. Álvaro Cabrera y Pedro Ruiz refieren que José Sardá era aprendiz de Bernardo Dolande, y a la edad de quince años estaba trabajando en *El Tiempo* como fotorreportero. Sardá alude así a esta circunstancia:

> Empecé yo formándome como reportero gráfico –comenta–, prácticamente por tener un oficio, que no tenía para la época. La época se prestaba porque había una gran escasez de fotógrafos y todos los muchachos que pudieran manejar una máquina con cierta habili-

Documentación de las prácticas fotográficas que formaron parte del curso técnico impartido por Nacho López en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central. Caracas, 1948.
Fondo Nacho López © 402281, 402289 y 396396 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

dad conseguían trabajo en periódicos. Casi toda la generación mía viene en la misma forma.[8]



La denominada *Primera Exposición Internacional de Fotografías* con que finalmente se coronó el curso se programó para ser exhibida simultáneamente en la sede de la Escuela de Periodismo, Caracas; la Universidad de Columbia –casi seguro por intermedio de John Foster–, Nueva York; Bogotá y ciudad de México. Además, se pretendía circular posteriormente por distintas ciudades de Europa y América. El catálogo que la acompañaba lleva en la portada el año de 1948, pero ésta fue finalmente programada para inaugurarse en esas cuatro ciudades a comienzos de 1949. López, quien a la sazón ya estaba en la ciudad de México, estaba comisionado por las autoridades universitarias venezolanas para buscar en ésta el local donde efectuar la muestra, así como su montaje. De su presentación en Bogotá hay constancia, pues fue comentada por el crítico Casimiro Eiger (1911-1987) en su programa radial "Exposiciones y Museos", que semanalmente salía al aire por la Radiodifusora Nacional de Colombia. También, de su apertura en Caracas. No tenemos referencias documentadas sobre su realización en Nueva York. En ciudad de México no se exhibió. En una larga carta que escribiera a Acosta Saignes el 4 de octubre de 1949, López explicaba que por tardanza de la Universidad en el envío del dinero requerido, la exposición había sido programada para inaugurarse en la sede de la Asociación Mexicana de Periodistas el 14 de mayo, pero que el agravamiento y posterior fallecimiento de su padre –hecho que ocurriera el 27 de abril– lo obligaron a hacer uso del dinero que se le había enviado, el cual prometía devolver o utilizar para ejecutar finalmente el proyecto según se decidiera. No hay respuesta a esa misiva en el Acervo Familia López Binnqüist. Desconocemos si hubo algún intento por parte de la Escuela de Periodismo de darle continuidad al recorrido internacional previsto para la muestra.

El catálogo mencionado formó parte del programa editorial que ya habia iniciado la Escuela de Periodismo, y constituyó la primera publicación que divulgaba una actividad concreta de las desarrolladas por la misma durante su primer año de funcionamiento.[9] A los créditos de la directiva y el equipo docente de la Escuela seguía en sus páginas el texto que presentaba la exposición, firmado por Miguel Acosta Saignes, y a continuación un extenso currículo de Nacho López, en tanto Director del Departamento de Cursos Técnicos Fotográficos, que se ilustraba con un retrato suyo. A continuación, el catálogo incluía una amena biografía profesional de cada fotógrafo participante en la exhibición, su retrato y la lista de sus obras, lamentablemente sin reproducciones. La identificación

de cada fotografía contenía, luego de su título, datos técnicos particulares tales como el tipo de cámara y película que se había utilizado al hacerla, entre otros.

Al explicar las características de la muestra, Acosta Saignes señalaba: "Todos los alumnos del curso fotográfico son profesionales de la Prensa. A ello se debe el aire reporteril que muchas fotos poseen. Unas pocas resultan alardes de laboratorio. [...] Nuestros alumnos han aprendido quizá métodos de laboratorio, han repasado características de lentes y materiales fotográficos. El sentido periodístico ya lo tenían. Y por ello, nuestra exposición, más que de estudiantes de fotografía, es de hombres que se ganan la vida con ella y se esfuerzan por mejorar su capacidad técnica, en beneficio del periodismo [...]".[10] Pudiéramos decir más aún, desde la perspectiva con que el paso del tiempo permite colocarnos frente a estos hechos: los meses que Nacho López pasó en Venezuela se enmarcan dentro de un período de ebullición creativa en la fotografía de prensa del país, algo que pudo serle a él mismo beneficioso, tanto como su energía, capacidad de entusiasmo y enseñanzas, "con esa solidaridad que es tan propia en él" –como dijera Juan Rulfo[11]–, sirvieron a los profesionales a quienes impartió clases.

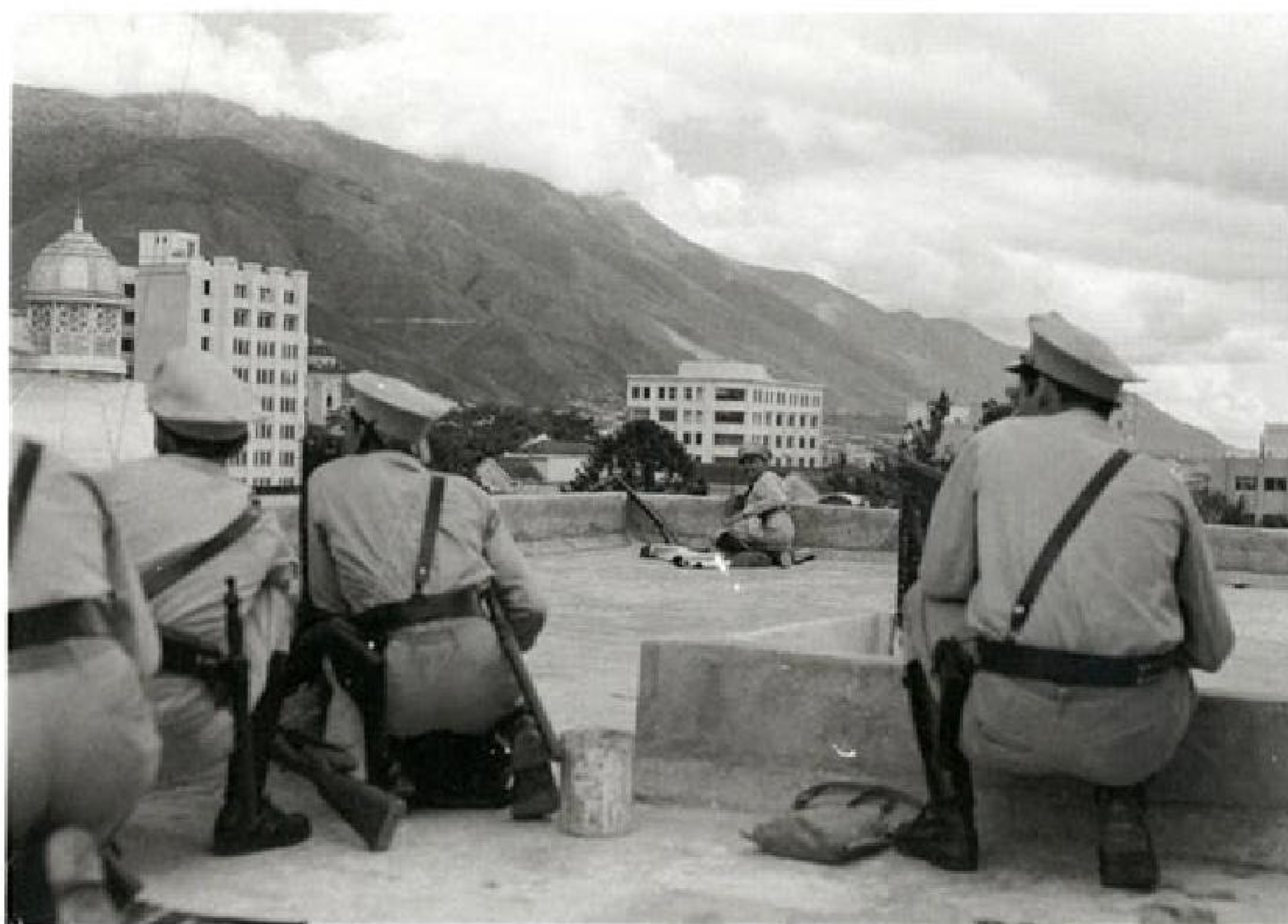


De esas jornadas suyas como maestro, López guardó imágenes que realizaría seguramente como parte de sus ejercicios de taller, en las que incursionó en el fotomontaje de ascendencia surrealista y la fotografía construida, algunas de las cuales dio a conocer muy pocos años después de su regreso a México, precisamente en una de las revistas en que divulgó su trabajo documental. Bajo el título "El mundo de la fantasía" aparecieron en el número 530 de *Mañana*, correspondiente al 31 de octubre de 1953.[13] Décadas después, López retomaría parte de ese conjunto de fotografías para su proyecto Fotopoemáticos, de 1985, según afirma José Antonio Rodríguez.[14]

De todos modos, López se despidió de Venezuela con un reportaje. Y la fotografía de prensa sería el centro de su actuación como fotógrafo en México de 1950-1957, años en que construye el primer cuerpo de trabajo que cimentaría su reconocimiento. Detrás, con un proyecto de revista que lo traería en poco tiempo de regreso, pero que finalmente no llegó a madurar, dejaba un país sumido en una dictadura militar que se extendió por una larga década, transitó de un triunvirato de oficiales a personal –la del general Marcos Pérez Jiménez (1914-2001)– y resucitó las medidas de censura contra la práctica del periodismo.

Ejercicios de solarización realizados por Nacho López en Caracas, Venezuela, mientras fungía como maestro de la Escuela de Periodismo. Ambas imágenes fueron incluidas, con algunas variantes, en el fotoensayo "El mundo de la fantasía", publicado en la revista *Mañana* en 1953. La imagen superior lleva por título *Frustración*.
Fondo Nacho López © 402259 y 402295 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





Notas

1 Comparten este juicio Carlos Abreu, María Teresa Boulton, Álvaro Cabrera y Pedro Ruiz, autores de las fuentes bibliográficas principales para el estudio de la fotografía de prensa venezolana de estos años. Ver: Carlos Abreu, *La fotografía periodística: una aproximación histórica*, Serie EnFoco, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas, 1990; María Teresa Boulton, *Anotaciones sobre la fotografía venezolana contemporánea*, Monte Ávila Editores, Caracas, 1990; Álvaro Cabrera y Pedro Ruiz, *Oficio de familia: la fotografía periodística venezolana en el siglo XX*, Accent Éditorial, Montreal, 2004.

2 Entrevista realizada por Alfonso Morales y Citlalli López a Ernesto López y Rocío Sagaón, Xalapa, Veracruz, junio de 2006. (Agradezco a los autores la consulta de este texto y su autorización para citarlo.)

3 "Clases técnicas" es el título de la reseña informativa donde se dice: "En cuanto al señor Ignacio López, el técnico en fotografías, expresó que también en combinación con los directivos de la Escuela de Periodismo había redactado un plan de trabajo para los fotógrafos de la prensa capitalina del cual podemos citar, en lo que respecta a conocimientos teóricos, puntos más finos de la fotografía, la luz, tipo de lente, película, blanco y negro, papel, laboratorio, negativo, positivo, filtros, ampliación, reproducciones, deportes, composiciones, exposímetro, idea y expresión".
Reporte de prensa sin identificación de medio ni fecha, localizado en el Acervo Familia López Binnqüist. Agradezco a Patricia Gola el acceso directo a los documentos de este acervo, citados en el presente ensayo.

4 Entrevista citada.

5 La documentación de la época utiliza indistintamente la denominación de cursos, en plural, o curso, en singular, para referirse a las clases que López impartía a los reporteros gráficos venezolanos. Esto puede derivarse de que el curso se dividió en etapas.

6 Nos referimos a los documentos siguientes: comunicación de Miguel Acosta Saignes a Ignacio López, 5 de agosto de 1948; respuesta de Ignacio López a Miguel Acosta Saignes, 9 de agosto de 1948; documento suscrito sin finalidad conocida por Miguel Acosta Saignes, 7 de septiembre de



1948, todos pertenecientes al Acervo Familia López Binnqüist. Puede anotarse que si bien en el primero de estos documentos Acosta Saignes sugería a López la organización de la exposición internacional de fotografías y le giraba instrucciones precisas respecto al modo en que debía formarse la selección de imágenes a exhibir, en su respuesta López confirmaba que trabajaría su curso en función de organizar la muestra internacional "de la cual Ud. y yo ya habíamos hablado", para citarlo textualmente. Esta sutil diferencia en la manera en que ambos abordan el tema introduce sospechas respecto a quién perteneció la iniciativa de organizar esa exhibición, que Acosta Saignes asume en su comunicación como enteramente suya.

7 Puede consultarse al respecto José Antonio Rodríguez, "Nacho López en Caracas, 1948", *ExtraCámara*, Consejo Nacional de la Cultura (CONAC), Caracas, núm. 14, 1998, pp. 21-24.

8 Cuarenta años tenía Bernardo Dolande; treinta o más, Roberto González, Fernando Mora Saavedra, José Noguera, J. A. Rey, Belén Valarino, Tito Vázquez Pedemonte y Ramón E. Villasmil; veinte o más, José de J. Araujo, Carlos Balda, Fidel Alberto Blanco, Arístides Borrego, Francisco Edmundo "Gordo" Pérez y Héctor Sandoval; menos de veinte, José Sardá.

9 Cabrera, Álvaro y Ruiz, Pedro, *op. cit.*, p. 36.

10 Universidad Central de Venezuela / Escuela de Periodismo. *Primera Exposición Internacional de Fotografías*. Trabajos realizados por los alumnos del Departamento de Cursos Técnicos Fotográficos. Caracas, noviembre, 1948 (catálogo).

11 *Ibid.*

12 Rulfo, Juan, Introducción a *Nacho López. Obra retrospectiva, inédita y reciente*, Museo de Arte Moderno, México, D.F., 1981, s.p.

13 Dato aportado por Alfonso Morales.

14 Ver Rodríguez, José Antonio, *op. cit.*, p. 24.

Militares que participaron en el golpe de estado perpetrado por el Coronel Marcos Pérez Jiménez, quien destituyó al presidente Rómulo Gallegos. Caracas, Venezuela, noviembre de 1948. Fondo Nacho López © 396533 y 396465 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



DESPERTAR Son las seis de la mañana. La gran capital se despereza y aun entre la neblina y la bruma mañanera saltan los nervios, despiertan las pasiones. La actividad comienza a latir por todos los rumbos de la ciudad. Los primeros autobuses cruzan las avenidas y el barrendero, eterno y madrugador, casi da fin a su limpia, higiénica tarea.



Un día Cualquiera en

LA VIDA DE LA CIUDAD

La gran ciudad despierta, se despereza y abre los ojos. Comienza la ebullición y el vértigo de otro día. Vuelven a surgir las pasiones dormidas en la noche; los afanes, las ilusiones, los deseos y las inquietudes de cerca de cinco millones de habitantes. Otra vez, desde la Villa a San Angel, desde Balbuena a Las Lomas, hombres y mujeres sufren y gozan, ríen y lloran. Otro día —un día cualquiera— se alcanza el triunfo o se hunde en la derrota. Allá, en la aristocrática colonia el contraste del pobre vendedor de helados; acá, en la barriada, la pelea callejera; en la arteria principal, la mujer deseada; en los cafés, a la hora cero, la angustia del tiempo burocratizado; en los tejados y en las esquinas, en los rincones y en los jardines, el amor y la ternura. En otra esquina —cualquiera es buena—, la cita fallida. Damas y tragedias, tristezas y alegrías que dan vida, movimiento, alma y nervio a la gran ciudad. Esto y más, en gráficas de Nacho López.



A MISA! Allá en Catedral, las claras campanas anuncian la misa de seis; más acá, La Purísima hace su ferviente llamado a los fieles; por todos los rumbos, como en despertar pueblerino, van llegando los madrugadores asistentes a las iglesias para entregarse fervorosamente a la oración.



HORA 0 El reloj, pesada, tormentosamente va marcando la hora cero, la del trabajo. Apenas si hay tiempo para el desayuno rápido. El pan se atraganta en la garganta y es difícil pasar los alimentos. Hay que ganarle unos minutos al tiempo. Este masticar violento es ya síntoma de una gran ciudad.



INOCENCIA Y con el día que nace, surge otra vez lo más puro y lo más limpio de la ciudad: la inocencia infantil, los sueños de los niños que se creen héroes, jinetes en briosos corceles de madera, lo mismo en las elegantes colonias, que en las pobres, humildes barriadas.



LA BATALLA La lucha diaria es dura y cada quien la gana como Dios le da a entender. Por ejemplo, este tipo tan metropolitano, es, o puede ser, el Ezio Pinza de los pobres. Se le puede encontrar en una calle cualquiera de la ciudad cantando al compás de un órgano casero prefabricado y ante un reducido pero devoto público; ese público tan sensible como el que va a escuchar la Filarmónica de Nueva York.



NO LLEGO! Cuando el sol pega como martillo sobre la ciudad, es la hora de los cocteles y de las diversiones dignas ya de una gran metrópoli: el hipódromo. Donde se pierde dinero y se desvanecen ilusiones. "No llegó", exclama en un gesto elocuente, nervioso y desesperante, esta señora aficionada. El caballo elegido, por supuesto, ha llegado en último lugar.





ELLA VA A COMPRAR Y EL VA A VENDER

Como en Botica, en esta gran ciudad, hay de todo. Hasta el amoroso papá que rompe —foto izquierda— con los viejos prejuicios. Orgulloso, pasea a su pequeño por la gran avenida. ¡Si su abuelo lo viera! Arriba: La dama compra una costosa piel en el moderno almacén de lujo, mientras dos tipos, lejanos al ritmo acelerado de la ciudad, la observan, la envidian, la desean.—Abajo: Y éste va a vender al mercado un cochinito flojo y comodín, como los de la canción de Cri-Cri. Ignorante de su destino; el animal, mientras tanto, goza el paseo en su carro especial, por las calles capitalinas. Bueno, este espectáculo es exclusivo de México.




MOLINO de CAFE
ROQUIA






CASA J. BICAS



PÁGS. 46 - 49: Planas del fotorreportaje "Un día cualquiera en la vida de la ciudad". *Siempre!*, núm. 262, 3 de julio de 1958.
Acervo Hemeroteca Nacional, UNAM.

IZQUIERDA: Fortuito encuentro y riguroso seguimiento de una curiosa escena callejera.
La imagen inferior fue la seleccionada por Nacho López para formar parte del mencionado reportaje y se publicó, editada e invertida, como se muestra en la página 49.
ARRIBA: De la serie "Constructores de ataúdes". Calle Nonoalco, ciudad de México, 1955.

Acervo Familia López Binnqüist (serie de la extrema izquierda) y
Fondo Nacho López © 405858 y 405795 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





Pollero en el rastro de Ferrería. Ciudad de México, ca. 1959. Esta fotografía fue la imagen emblemática de la exposición *Espacios constantes*, que se presentó en el Museo Nacional de Culturas Populares en 1984.
IZQUIERDA: Antiguo Mercado de La Merced. Ciudad de México, ca. 1951.
Fondo Nacho López © 384937 y 376051 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





Trabajadores de las ladrilleras de Tlatilco. Estado de México, enero de 1955.
IZQUIERDA: Vendedor de macetas. Ciudad de México, ca. 1953.
Fondo Nacho López © 376148 y 382209 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





ARRIBA: Imagen del reportaje gráfico "Las mil caras de la ciudad. La lente de Nacho López" (ca. 1958), descrito por los editores de la revista *Mañana* como *una visión panorámica del Distrito Federal que refleja, con agudeza sicológica, el interior de los tesoros más preciados: las almas de sus habitantes que se aglutinan para formar la gran masa citadina.*

IZQUIERDA: Imagen tomada en la calle Oro de la colonia Roma, con la que abría el reportaje gráfico "El drama de los niños desvalidos", *publicado en la revista Mañana*, núm. 645, el 7 de enero de 1956. La foto también se reprodujo en la invitación de la muestra *Nuevas, viejas y otras ligeramente usadas*. Universidad Veracruzana, 1975.

Fondo Nacho López © 406605 y 381403 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



ARRIBA: Fotografía tomada en la Escuela Revolución de la calle Niños Héroes, Colonia Doctores, ciudad de México.
La imagen fue reproducida, con distintos encuadres, en las revistas *Siempre!* y *Mañana*, en 1958.
DERECHA: Venta de algodones en un suburbio de la ciudad de México, ca. 1955.
Fondo Nacho López © 405758 y 381524 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.







ARRIBA: De la serie "Niños". Ciudad de México, ca. 1955.
DERECHA: Toma realizada en una vecindad de la calle Tacuba. Ciudad de México, ca. 1953. *Al principio, cuando todo es limpio ingenuo, el apoyo necesario para un largo camino se ofrece mutuamente sin reticencias*, apuntaba el pie de esta foto publicada en el reportaje "Las mil caras de la ciudad. La lente de Nacho López".

Fondo Nacho López © 381353, 381312 y 405764 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.




7
5
Chiclets
20

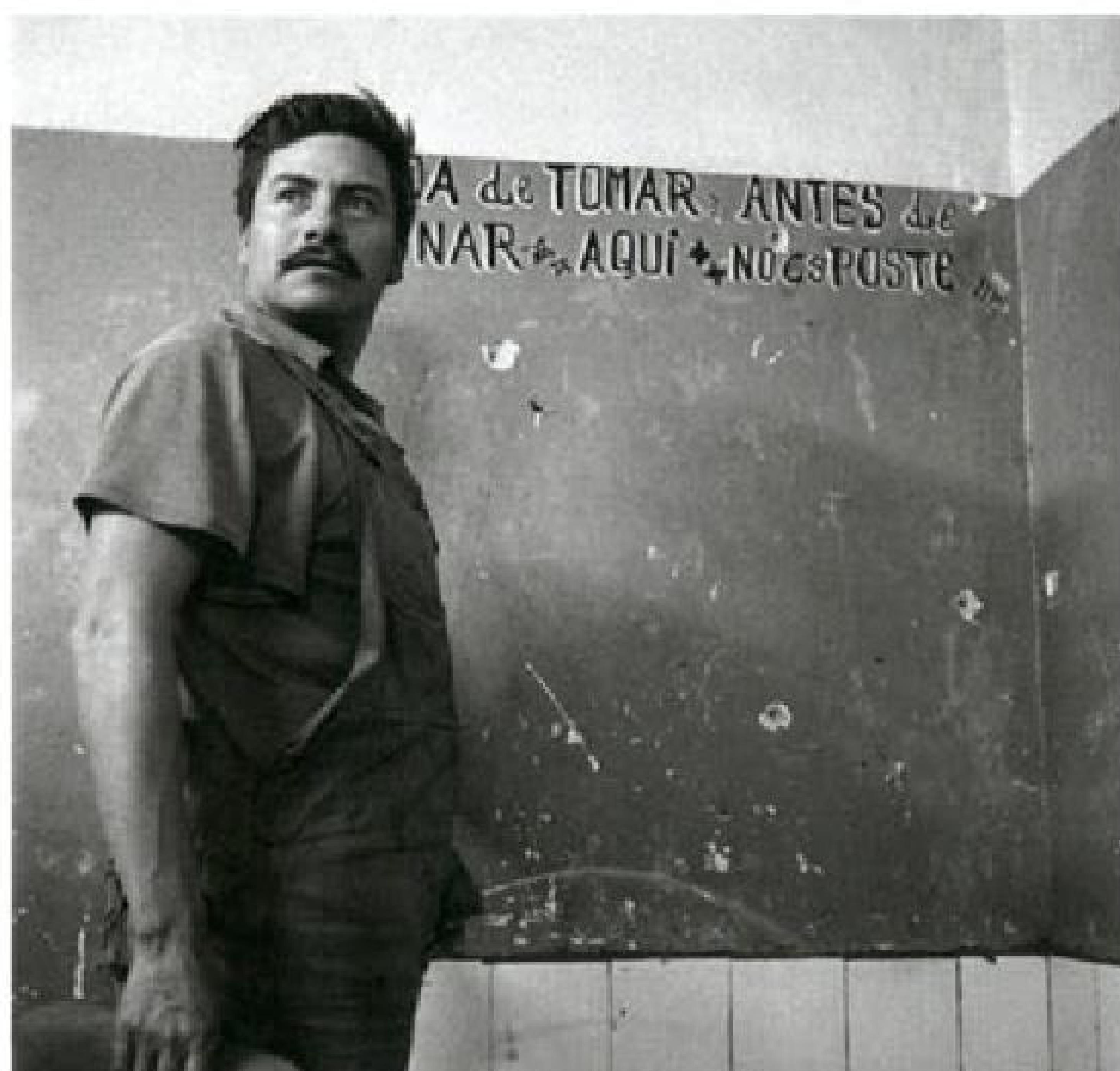


ARRIBA: Después de misa. Ciudad de México, ca. 1963.
IZQUIERDA: *Las cotidianas labores domésticas agobian tanto a la que las realiza para su casa como a la que lo hace profesionalmente*, se decía en el pie de esta fotografía que apareció en "Las mil caras de la ciudad". La imagen fue tomada en Guadalajara, Jalisco, hacia 1963. Dos décadas después sirvió como portada del catálogo de la exposición *Nacho López. Obra retrospectiva, inédita y reciente*, que se presentó, entre abril y junio de 1981, en el Museo de Arte Moderno de la ciudad de México.

Acervo Familia López Binnqüist.




AQUI ETOYY
YO SOY LA VACILADORA



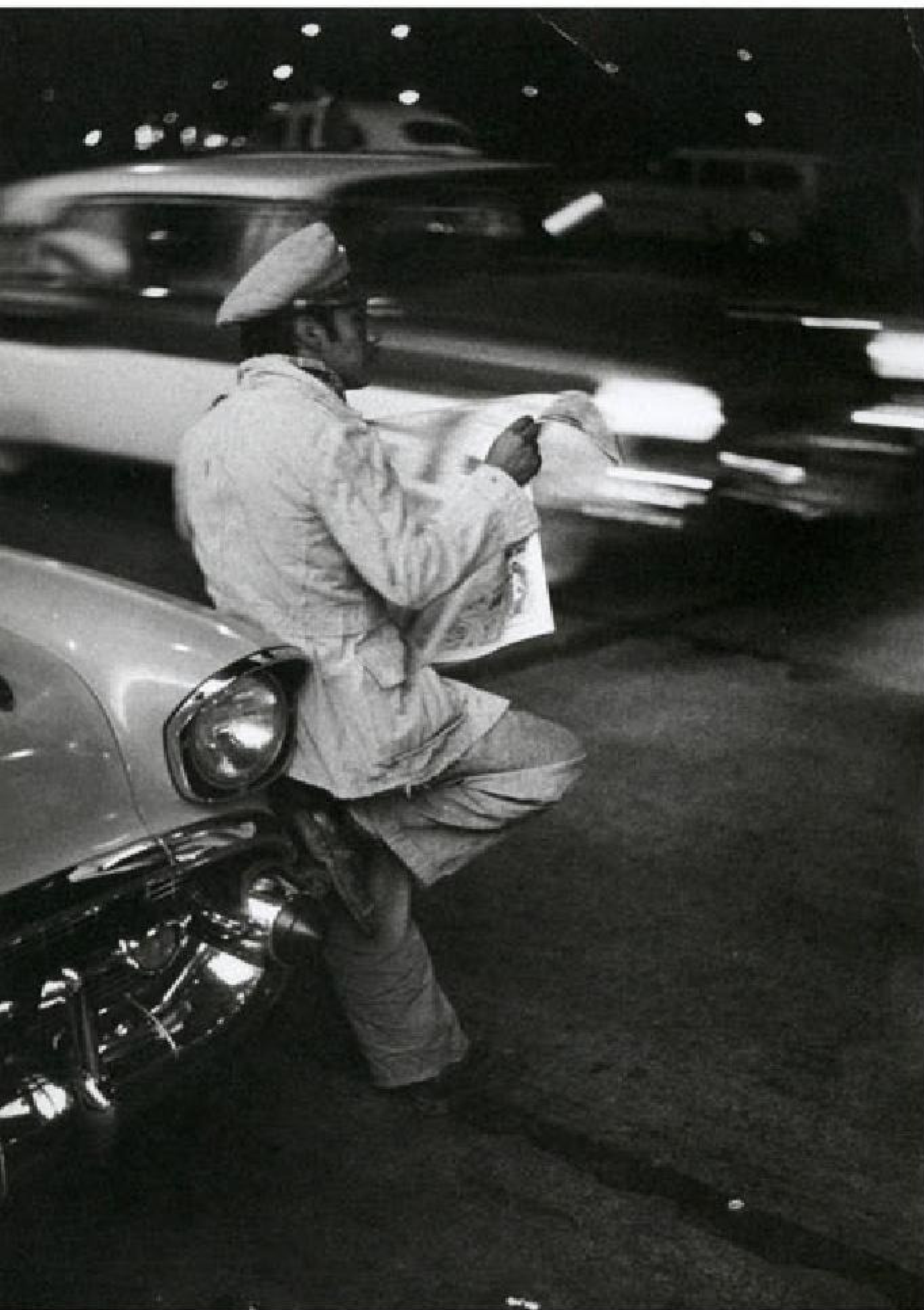


Parroquianos de una pulquería de la colonia Nonoalco. Ciudad de México, 1959.
Fondo Nacho López © 382978, 382949, 382942 y 597921 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Su mundo de aventuras, de gloria –también de dolorosas derrotas– es ése. En torno de la mesa, un público ávido de emociones se congrega para aplaudir a los jugadores. De ahí, de ese golpe, penden las emociones. El pulso firme, la mirada fija, los nervios tensos; todo entra en juego en ese momento tan decisivo y culminante. Ahí es cuando florecen las sensaciones todas. Leyenda del reportaje "Jugadores de billar. Un estudio psicológico de Nacho López", *Siempre!*, núm. 44, 24 de abril de 1954.
La fotografía que aquí se publica no formó parte de la edición inicial de esta serie. En 1989 se incluyó en la muestra *Nacho López, fotorreportero de los años cincuenta* que se presentó en el Museo Carrillo Gil.
Fondo Nacho López © 375082 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





ARRIBA: Ciudad de México, ca. 1959.
DERECHA: Agente de tránsito en la avenida Juárez. Ciudad de México, ca. 1957.

Fondo Nacho López © 406888 y 382754 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGS. 70 - 71: Vista del Monumento a la Revolución desde la avenida Juárez. Ciudad de México, ca. 1957.
Fondo Nacho López © 382859 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.


GOODRICH
EUZKADI
TOME
XX
CERVEZA
MOCTEZUMA


GNAC
RTELL
AL
BAMA LA
HASTE
701
militar


CERVEZA
XX
MOCTEZUMA
REMY MARTIN
EL COGNAC DE FRANCIA
FARMACIA
CLUB



ARRIBA: Conductor de tranvía. Ciudad de México, ca. 1957.
DERECHA: Plaza de la Constitución. Ciudad de México, ca. 1959.
Fondo Nacho López © 382527 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y Acervo Familia López Binnqüist.

PÁGS. 74 - 75: Vista de la Catedral Metropolitana. Ciudad de México, ca. 1960.
Fondo Nacho López © 382540 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.


PASE






BAJO LA LLUVIA, MEXICO Y USTED SE VEIAN ASI

RIDICULO

GRACIOSO

ESTOICISMO

PIRULERO

San Isidro el labrador: Quita el agua y pon el Sol... ♦ *De nada valieron los ruegos y las oraciones al santo de los aguaceros. Por el contrario, desató su furia, largos años contenida y sus copiosas lágrimas de gigante cayeron sobre la ciudad, hasta convertir sus calles en permanentes espejos asfálticos.* ♦ *Los comerciantes, tras los mostradores, dormían el tedio y soledad a falta de compradores.* ♦ *Los poetas encontraron temas para sus versos y cantaron la melancolía de las tardes de lluvia.* ♦ *Las abuelitas exclamaron: "¡El cordonazo de San Francisco!"* ♦ *Los bomberos trabajaron horas extras con las inundaciones.* ♦ *Los carteros dijeron horrores de San Isidro y también de su oficio.* ♦ *Y las gentes –usted, nosotros–, hicimos el ridículo por las mojadas avenidas de la metrópoli y todo lo impermeable y lo que no lo era, salió a relucir en esos días, sombrillas, paraguas, gabardinas, abrigos, sombreros, periódicos, mangas de hule. Todo con tal de cubrirse del agua inclemente.* ♦ *Era México pasado por agua. Era también, en sus habitantes, el ridículo. Y si no, vea usted estas fotos de Nacho López.*

Fragmento del texto, primeras planas y una de las fotografías incluidas en el reportaje gráfico "Bajo la lluvia, México y usted se veían así", publicado en la revista *Siempre!*, núm. 124, 9 de noviembre de 1955. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP. Fondo Nacho López © 376821 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (derecha).



7-24-52





Puesto de los "Caldos de Indianilla". Ciudad de México, ca. 1955.
Fondo Nacho López. © 382821 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.













PÁGS. 80 - 86: Interiores de la Carpa Bombay, que se ubicaba en la colonia Tlalpan de la ciudad de México. Algunas de estas imágenes se incluyeron en el reportaje gráfico "Cuando el pueblo compra en la carpa una ilusión", revista *Hoy*, núm. 814, el 27 de septiembre de 1952.

EN ESTAS PÁGINAS: Dos artistas descansando en los camerinos, uno de ellos Zúñiga, cantante "de voz indefinida" a quien se presentaba como "el Enigma que asombra a todo el mundo".

Fondo Nacho López © 375432, 375395, 375363, 375376 y 375378 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Betty Gabby, "la cancionera de voz sentimental". Imagen de la serie sobre la Carpa Bombay que no fue publicada en el reportaje "Cuando el pueblo compra en la carpa una ilusión".



Mientras la orquesta tropical toca animosamente sus instrumentos, acompañándola, María Victoria, que no puede ocultar sus características físicas, deleita al público que a su lado es un gigante. Maravillado ha de quedar quien descubra la vida marionetil.
Esta imagen, aquí publicada sin editar, fue parte del reportaje "Fiestas en Liliput", aparecido en la revista *Mañana*, núm. 530, 28 de noviembre de 1953. Fondo Nacho López © 405929 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.


PICCOLINI
PRESENTA
ALADINO
2 TANDAS
60 ¢



Eran las ocho de la noche, e iba a empezar la segunda función. Con un nombre que parecía haber sido traído de un barrio napolitano, los títeres Piccolini, empezaban a trabajar en la capital de Guanajuato. [...] + Y aquella noche, sacudiéndose un poco el polvo alcanzado en el vagón de segunda del ferrocarril, los muñecos que parecían viajeros de Liliput, representaron dramas y comedias; formaban un retrato del mundo que aún no sabe manejarse por sí mismo y necesita de la tracción por hilos –en el caso humano, sentimentales– de otra persona; mas tenían la ventaja de no sentir y no hacer sentir con tanta intensidad la amargura. [...] + Pero en su afán de representar cada vez mejor la vida, aparecieron en el tablado sutil del teatro las figuras de actores y cantantes muy conocidos en México. Cantando las melodías pamperas, angustiosas y rítmicas, apareció Libertad Lamarque; siguióle la valentía representada por un bigote retorcido, de Jorge Negrete; tocó, después, su turno al engallado y entequilado Pedro Infante, acompañado además por un grupo de mariachis; y María Victoria y Toña la Negra y 'Tío Polito', y la figura esbelta, trémula e inconfundible de Agustín Lara, que frente a un piano enanito, tocó sus más sentidas melodías, y cantó con suave voz, apenas escuchable. | **Antonio Ibarra**

PÁGS. 88 - 91: Fotografías y planas interiores del fotorreportaje "Fiestas en Liliput". *Mañana*, núm. 530, 28 de noviembre de 1953.

Fondo Nacho López © 405879 y 405890 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP (pp. 90-91).



MAGO

Como un sabio en su laboratorio o un mago sumergido en un cuarto de hechicería y encanto, Joaquín Tejera hace las voces, bajo el escenario, de todos los títeres. El hace sus libretos, apunta y pronuncia a la vez. Lo mismo imita la voz de un lobo que la de un sargento o la de caperucita



PATERNIDAD

Como un padre que forja y educa a su pequeño hijo, así este titiritero les da vida a sus muñecos. Es, en cierta forma, un Pigmalión, con seres diminutos. Tal personalidad llegan a tener en su familia las marionetas, que se habla de ellas como si se tratase del hermanito menor.

FRENTE

Mientras la orquesta tropical toca animosamente sus instrumentos acompañándola, María Victoria, que no puede ocultar sus características físicas, deleita al público que a su lado es un gigante. Maravillado ha de quedar quien descubra la vida marionetil.

"SUSPENSO"

En el silencioso diálogo de las almas que se establece entre las personas de corazón limpio y mente sana y los diminutos títeres Piccolini, se dibuja el encanto y el embeleso de quien ha llegado a las sutiles fronteras de la fantasía y de la ingenuidad.



PERFIL Como hecha a escala del original, la marioneta que representa a María Victoria en el mundo de lo diminuto, dibuja su silueta frente al público y las candilejas. Después, todos a dormir en su lecho de cajas de jabón; y acaso a soñar, a vivir en su mundo.



ACCION

Ha empezado la función, y sosteniendo el equilibrio, estos dos hombres dan vida, como escondidos entre bambalinas, a los pequeños seres. En un sensible y admirable anonimato, ellos entregan su arte a los pequeños muñecos y les dan vida con los cinco hilos de que penden.


CALLE
ORGANO
TRANSITO
F







PÁGINAS ANTERIORES: Antigua calle del Órgano, ca. 1958. Zona Roja de la ciudad de México que fuera demolida durante la regencia de Ernesto P. Uruchurtu. Fondo Nacho López © 382226 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

EN ESTAS PÁGINAS: Imágenes que formaron parte del reportaje "Noche de Reyes", publicadas con un texto de Carlos Argüelles en la revista *Mañana*, núm. 385, 13 de enero de 1951.
Fondo Nacho López © 374302, 374310 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y Centro de Documentación Galería López Quiroga (pág. 94).

PÁGINAS SIGUIENTES: Teatro Follies Bergère, ca. 1952. Fondo Nacho López © 384862 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.











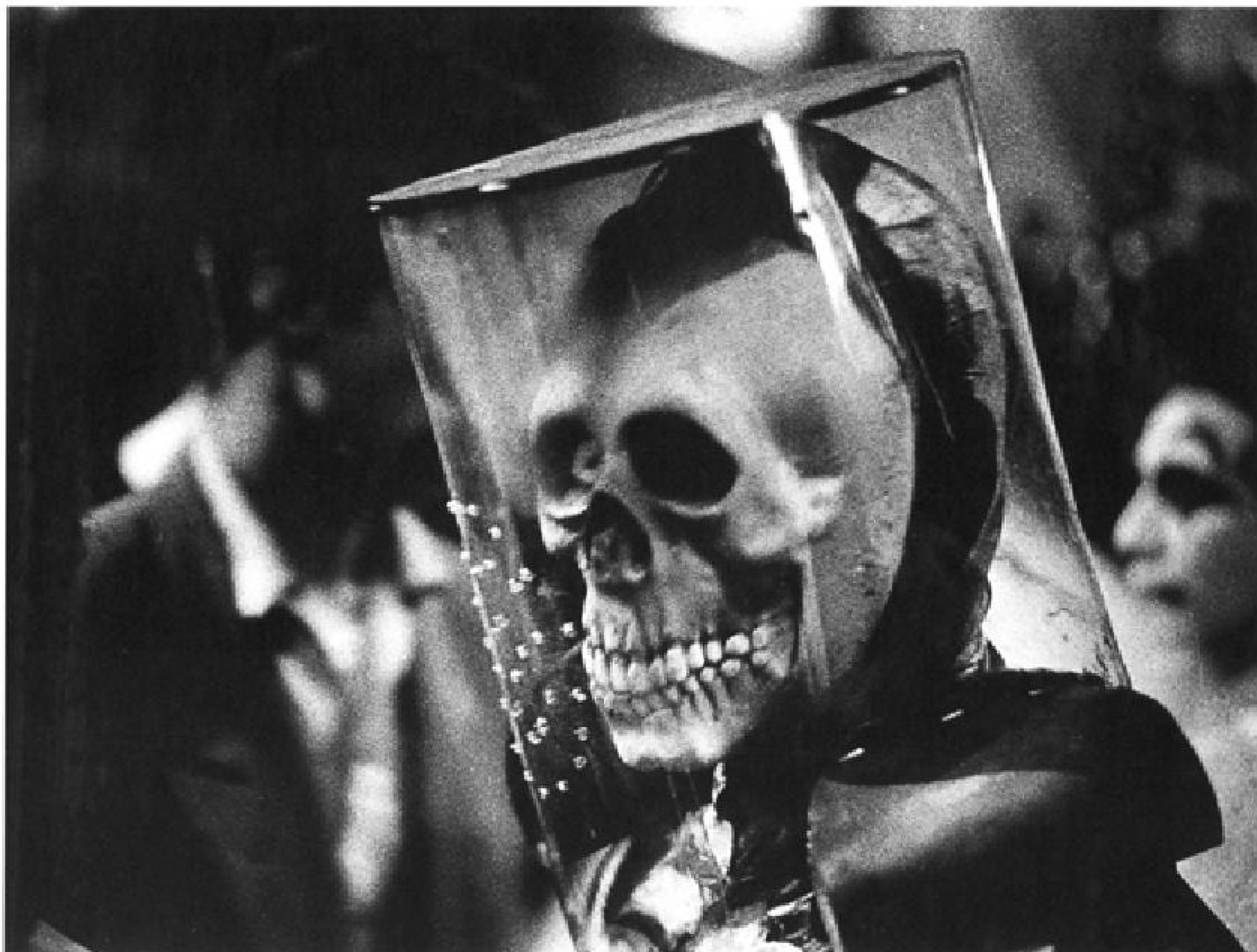


PAGS. 98 - 101: Cabaret El Burro, ubicado en la colonia Obrera. Ciudad de México, ca. 1960.
Fondo Nacho López © 375143, 375144, 375169, 375147 y 375179 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.









Carnaval en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de San Carlos. Ciudad de México, 1958.
Fondo Nacho López © 376210 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y
Acervo Familia López Binnqüist (arriba).





ARRIBA: Imágenes del fotorreportaje Juanita, una joven asesinada en Iztapalapa. Ciudad de México, ca. 1955. Fondo Nacho López © 376503 y 376518 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

DERECHA: Anfiteatro de la Facultad de Medicina de la UNAM. Ciudad de México, 1954. Acervo Familia López Binnqüist.





Bebé encontrado en la colonia Guerrero. Ciudad de México, ca. 1964.
Fondo Nacho López © 381464 y 381328 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGS. 108 - 113: Planas del reportaje "Sólo los humildes van al infierno". *Siempre!*, núm. 52, 19 de junio de 1954.
Centro de Documentación Galería López Quiroga.







. . .¡a la reja!

La luz mortecina caía sobre el rostro del acusado como si un cincel le hubiera esculpido una expresión de irremediable aniquilamiento. Movía los ojos vidriosos de rincón a rincón buscando un lugar en donde asirse. No era para él, quizá, una nueva experiencia el encontrarse en una atmósfera hostil acentuada aún más, por las paredes sucias y los muebles desvencijados como testigos impasibles de las pasiones y tragedias que, por lo usuales, ya han perdido brillo para mostrarse descarnadas y purulentas.

Y el murmullo opaco de las voces que imprecan y acusan quedó suspendido por un instante como si de un tajo se hubiera partido, dejando escapar los gritos de los presos de las galeras, fundiéndose después en un ritmo de aquelarre y torbellino. . .

El hombre permanecía callado al escuchar los cargos que su mujer vehementemente repetía:

—Figúrese usted, licenciado, éste fué a golpearme a la fondita, ahí enfrente de los abonados. Mire cómo me puso. . . No quiere que yo siga trabajando, pero ¡figúrese! si hace dos años que no me pasa el gasto ni paga la renta y yo tengo que mantener a mis hijos.

—Mire —dijo el licenciado dirigiéndose al acusado— si no quiere que su mujer trabaje, ¿por qué no cumple con sus obligaciones de marido?

—Pos jefe —respondió eructando a cada palabra el pulque— yo soy la carne y usted es el cuchillo, haga lo que quiera. . .

En las Delegaciones los hombres se mueven como fantasmas.

***

Los sábados en la noche un desfile interminable de gente va a parar a las delegaciones. Y entre los humildes se registra el mayor número de crímenes, riñas, robos, violaciones, asaltos, motivados por las pasiones, la ignorancia y el hambre.

Un joven, de ropas raídas, fué visto cargando un viejo y enmohecido tambor de cama. La policía lo arrestó por sospechas de robo. Dijo que se lo había encontrado en un basurero. Esa noche durmió sobre el frío cemento de las galeras.

El cemento no es para aquellos que cometen verdaderos robos o fraudes por miles o millones de pesos, no es para los que deslizan billetes sobre manos ávidas, no es para los que tienen "influencia" y cuentan con abogados que los defiendan. Pero si la justicia cae sobre ellos, en la penitenciaría gozarán de privilegios en la medida que desparramen dinero a su alrededor.

***

Un convertible con dos parejas y un policía abordo se detuvo en la esquina de la tercera delegación. Esa noche hubo pocas remisiones y yo esperaba en el filo de la puerta a que sucediera algo. Pensé que las parejitas serían acusadas por "faltas a la moral en vía pública", pero solamente el policía y el guía del carro se bajaron y se dirigieron hacia un zaguán obscuro. Observé que platicaban y me acerqué sigilosamente con la cámara a un lado. Cuando me vieron venir caminaron hacia el otro extremo de la esquina y a unos treinta metros de mí vi que el policía extendía la mano para recibir un billete que se guardó rápidamente, y después de unas palmaditas que se dieron en los hombros se despidieron como viejos amigos.

***

El matrimonio esperaba pacientemente mientras las autoridades iban por el hijo que dormía en una de las galeras.

—Queremos —dijo la mujer— que a nuestro hijo lo acepten en el manicomio. Ya tiene tiempo que se viene portando muy raro pues se le ocurre cada idea que nos preocupa que algún día vaya a matar a un cristiano.

El padre se sumió en un silencio contrahecho. Quizá era el hijo único y (Sigue en la página 70)



. . .aún quedan el pudor, la vergüenza



Solo Los Humildes Van Al Infierno!

CUATRO SEMANAS DE VISITA EN LAS DELEGACIONES PARA DESCORRER AL LECTOR UN INFIERNO QUE OLVIDO EL DANTE...

TEXTO Y FOTOS DE NACHO LOPEZ

Ahí se llega con la razón y la dignidad perdidas.



DESAMPARO Cada noche, mil historias distintas con un común denominador: el hambre, la ignorancia, el desamparo. Hombres y mujeres sin más apoyo que una débil, inconsistente esperanza. Una madre cuyo retoño ha sido golpeado por un padre vicioso. Es entonces cuando la justicia quiere ser implacable...



ILUSIONES También, ahí en las antesalas del infierno, surgen las escenas sentimentales, amorosas, de tipo sexual. El rapto, salpicado de ilusiones, promesas y proyectos. Después, el arrepentimiento, el engaño y finalmente, la acusación brutal sin otra alternativa que la iglesia o la cárcel...



RUTINA Para otros, la visita nocturna a una delegación, es ya el paseo acostumbrado y periódico. Es, para muchos —los rateros profesionales, los viciosos, los carteristas, los borrachos—, un enfrentarse a lo que ellos piensan que es su destino inexorable; es parte de su vida, rutina incambiable. — Derecha: Hasta la Cárcel de la Ciudad —El Carmen—, llegan día a día interminables colas de hombres y mujeres procedentes de todas las delegaciones. Todos son gentes humildes, sin amparo.

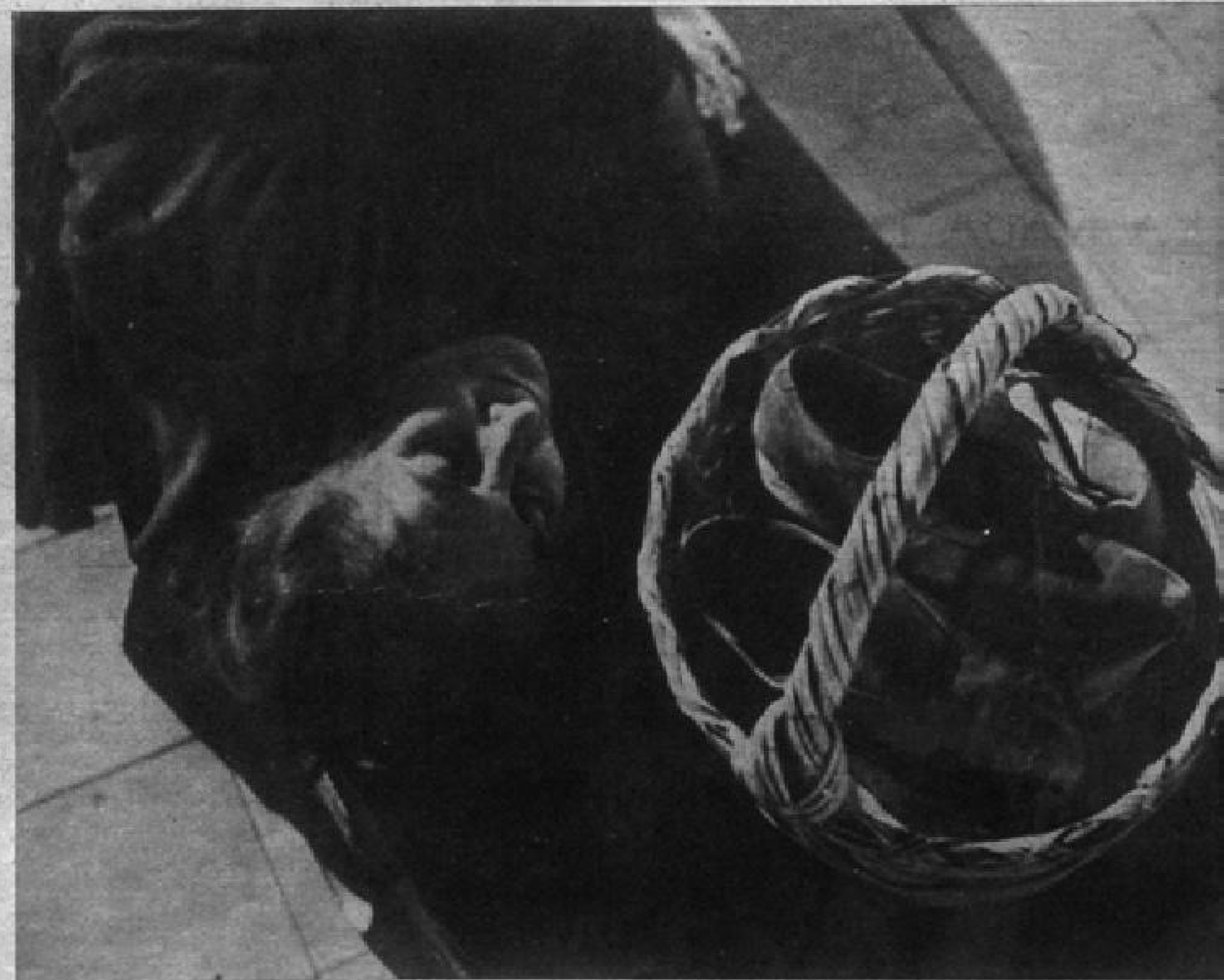






EL DOLOR, LA ANGUSTIA Y LA MISERIA EN UNA CASA

"Si nada más fué un rozón, jefe. . ." El lenguaje reducido, inconvincente brota temeroso y sin fuerza ahí frente a la barandilla del juez calificador. No hay palabras ni esperanza. Es como si para estas gentes humildes existiera una permanente maldición de la que ya no pueden escapar. — Abajo: El desfile de pasiones más impresionante. El odio, la ira, el rencor, la ternura, el amor. . . todo surge ahí sin freno, primitiva, brutalmente. Junto al espectáculo del criminal nato y sin escrúpulos, el gesto dulce y amoroso de la madre que todo lo perdona. Sobre las frías losas, la espera angustiosa con el viejo par de zapatos, testigos de un caminar sin destino!

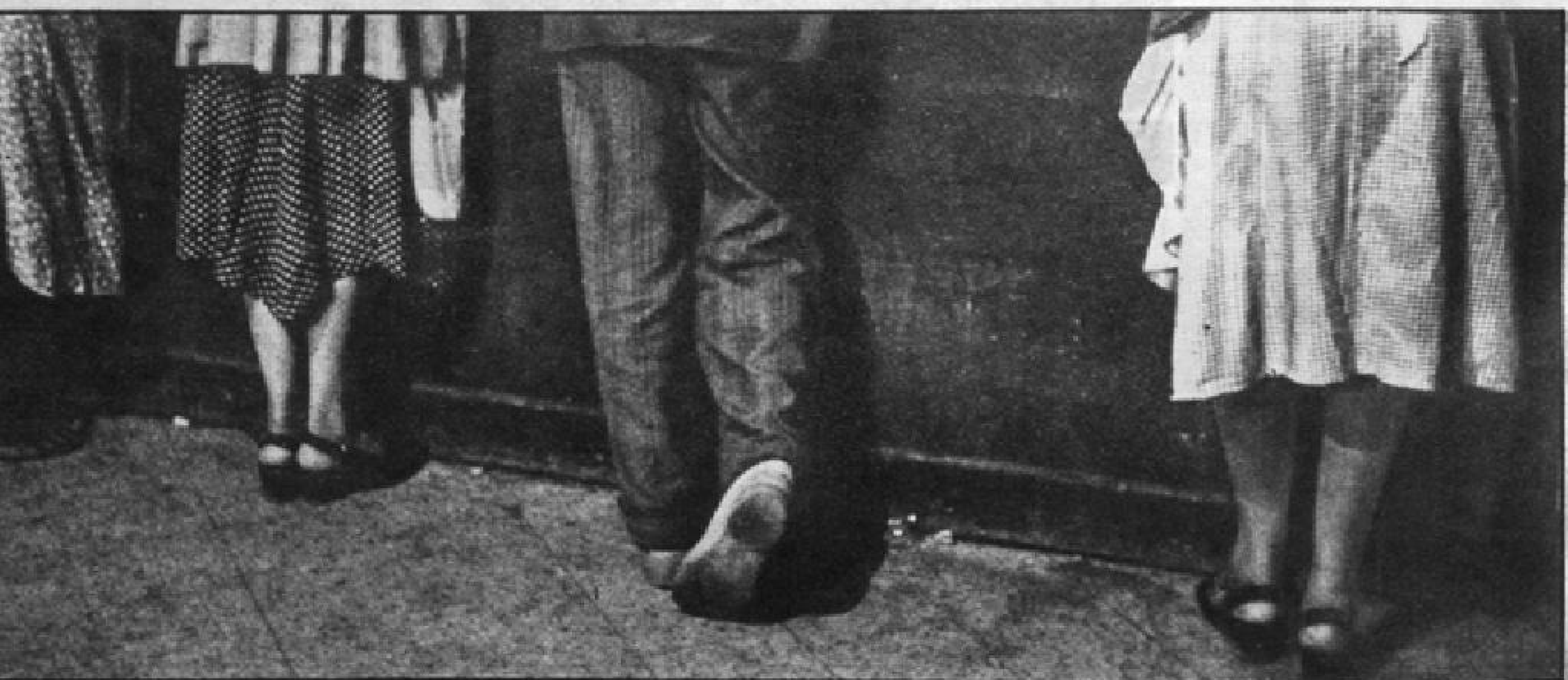






DOLOR Y LAGRIMAS

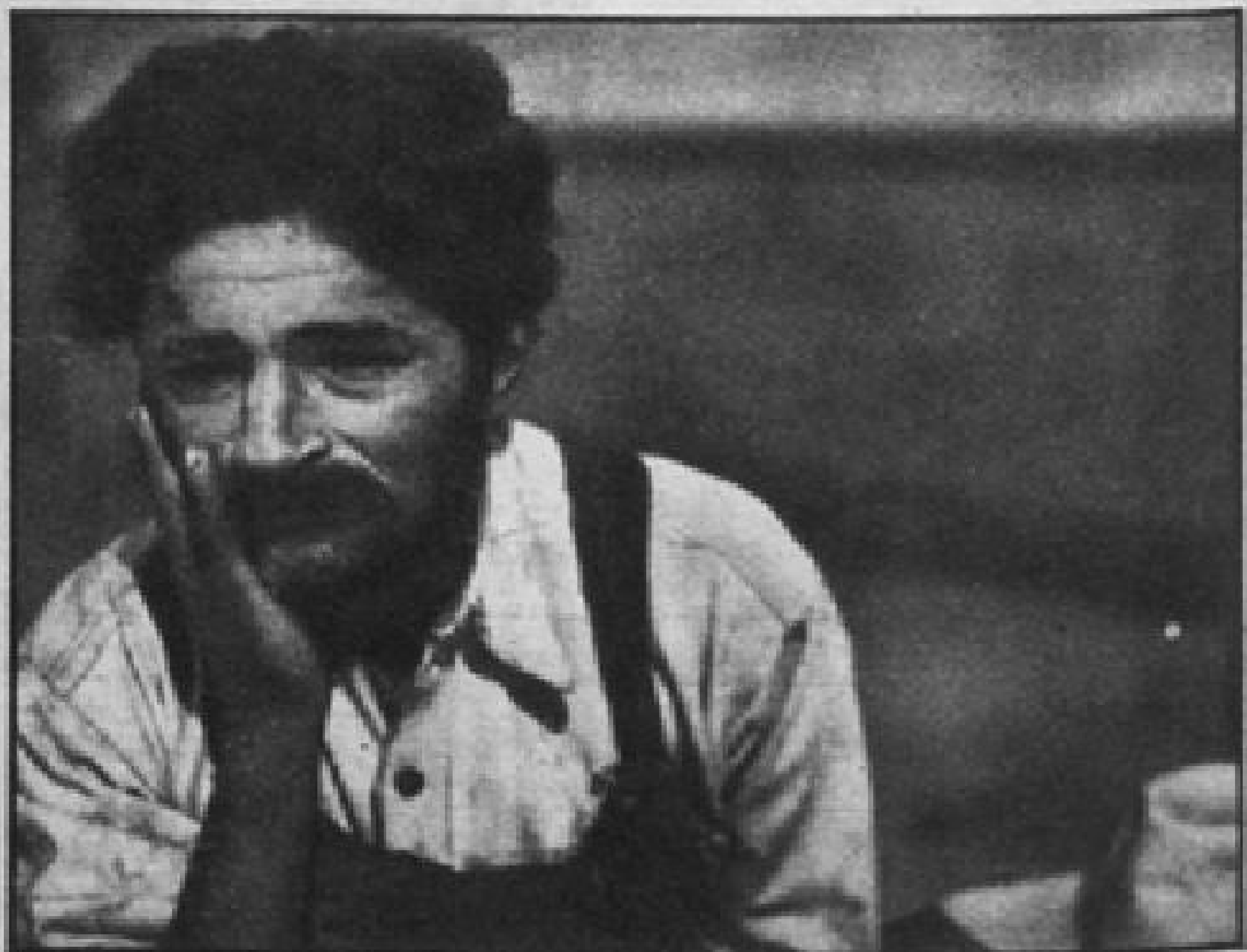
¿Qué sabe la sociedad de los humildes? ¿Qué del hambre, la soledad y los conflictos de estas gentes? Nada. Ella no sabe de estas cosas sucias, denigrantes, incómodas, ofensivas. Como que las delegaciones, la cárcel, sólo fueron hechas para los desamparados. ¡Cuántas noches interminables se escuchan los gritos o el llanto de estas mujeres marcadas ya para siempre! — Derecha: otro tipo que vive al margen de las leyes, por ignorancia, por necesidad. El "gigoló" de barrio, morador permanente de salones de baile, billares y cantinuchas, etc.



YA NADA LOS CONMUEVE

Son los pies de los humildes y los desamparados que tienen su propio espíritu y su propio lenguaje. Es como si tuvieran dignidad y se avergonzaran de pisar esos centros donde —se dice— se imparte justicia. Son pies desnudos —unos—, fatigados, incansables, ignorantes de la comodidad; pies que cargan el peso de la ignorancia, el hambre, la miseria, las pasiones. Ah, y nunca se han encontrado ahí con unos pies elegantemente calzados, cobijados. — Abajo, izquierda: La policía, los jueces calificadores, en las delegaciones, parece como si hubieran perdido todos los sentimientos humanos. Nada los conmueve: ni las lágrimas de una mujer. — Abajo derecha: Para este hombre —como para tantos otros— todo le es igual; que lo encierren, que lo pongan en libertad. Como que la vida, su vida, es precisamente la cárcel.



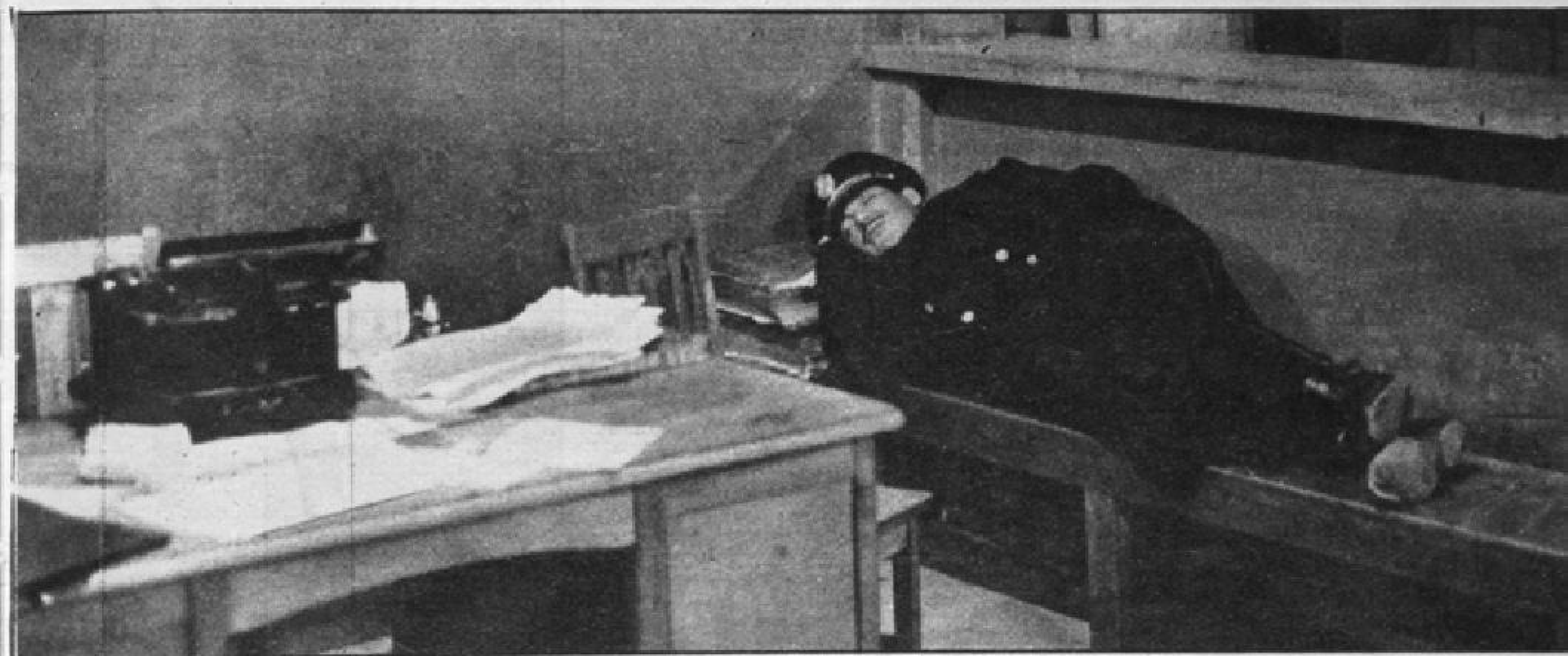






HISTORIAS DE LA CIUDAD

No es acaso una nueva experiencia, para esta pobre mujer, el haberse encontrado en una atmósfera hostil, sucia, amenazante de la delegación. Pero aún así, el ambiente la aniquila, como aniquila a todos los que llegan a caer ahí. Es el infierno temido. ¿Su delito? Una riña de vecindad por un motivo sin importancia. ¿Pero —cabe preguntar— ése es el auténtico origen? Los sociólogos seguramente lo negarían. — Derecha: El desfile interminable continúa. Ahora es la mujer que ha sido golpeada por el marido borracho, irresponsable, inconsciente, y con el que, al salir, volverá irremediablemente.

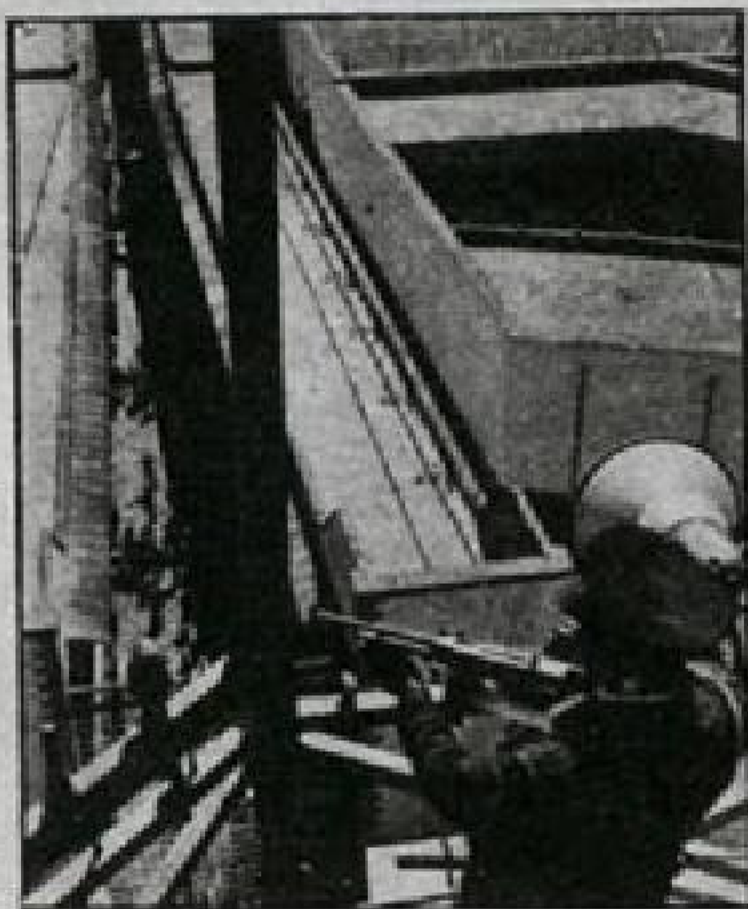


DESFILE DE PASIONES

Aún en el infierno, estos "angelitos" duermen, indiferentes y ajenos al dolor de los humildes. Después, despertarán insolentes, groseros, malhumorados y descargarán su mal humor sobre las víctimas que caen en las delegaciones. El atropellado, el apuñalado, los viciosos, el borracho, un marido desobligado, el escandaloso, el ratero, el carterista, el que tuvo la mala fortuna de violar un reglamento. A todos por igual. Aun sobre la infeliz mujer del pueblo que ha sido golpeada —abajo izquierda—. Pero así está la sociedad. Y por lo tanto, en esa atmósfera asfixiante y deprimente, continúa el desfile de pasiones: el odio, el rencor, la ira, el amor, la ternura. Cada noche, en las lúgubres delegaciones policíacas, se escribe una amarga, breve, ignorada historia de las gentes humildes que habitan en una bella, moderna y progresista capital.







El patio interminable que está bajo el cañón de la ametralladora es la crujía llamada "de los chacales". Allí están encerrados los asesinos que han horrorizado a la nación.

PRISION DE SUEÑOS

UN REPORTAJE DE
CARLOS ARGUELLES
FOTOS
NACHO LOPEZ

EL ojo de la Thompson lanzó una ojeada sobre el penal. Unas manos callosas acariciaron amorosamente la culata de la ametralladora.

—No, nunca le hemos tirado a nadie... no más por las dudas...

El viento azotaba arriba.

Corpulento, sin expresión en la mirada, el guardia daba grandes zancadas. 55 segundos exactamente ocupaba en girar junto a la barandilla del polígono. Ni uno de los rincones de la prisión dejaba de taladrar su vista. Y manso, obediente, el ojo de la Thompson seguía aquellos movimientos.

—...no más por las dudas...

Abajo, el Infierno.

(Arriba, Nacho López, colgado de una nube, tomando fotografías desde los ángulos más extraños que pueden hállarse en el espacio).

La Penitenciaría devora a los hombres.

Estamos frente a las rejas de una crujía. Es la hora del rancho. Con estridencias singulares, la reja se cierra tras de los peroles llenos de comida. A uno y otro lados de las celdas recibe la línea de presos un plato de aluminio. Como en los automáticos yanquis, avanzan plato en mano. El menú no es muy variado: arroz, chile con carne y frijoles. Un bolillo gigante lo ameniza.

La gente gusta de comer. Casi a la vista de todos. Pero en los presidios, la hora de los alimentos es aterradora. Los presos, sin afeitar, usan la mano en lugar de la cuchara. Las cucharas tienen un destino más productivo: convertirse en chucherías que venden a los visitantes o en "puntas" con las que se puede perforar cualquier pellejo.



Angustia. Son unas manos que imploran clemencia o que piden un cigarrillo. Diríase que aún destilan sangre: la de sus víctimas. Es la puerta de una celda de castigo en la Penitenciaría del D. F. Donde está encerrada la hez del crimen. Los que no tienen ninguna regeneración. Esa es su tumba.



PÁGINAS ANTERIORES: Primeras planas del reportaje "Prisión de sueños". *Mañana*, núm. 378, 25 de noviembre de 1950. Acervo Hemeroteca Nacional de México, UNAM.

PÁGS. 116 - 121: Imágenes de "Prisión de sueños". Penitenciaría de Lecumberri. Ciudad de México, 1950. Fondo Nacho López © 405607, 374879, 374871, 374877 y 374860 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y Centro de Documentación Galería López Quiroga (pág. 118).




JENA



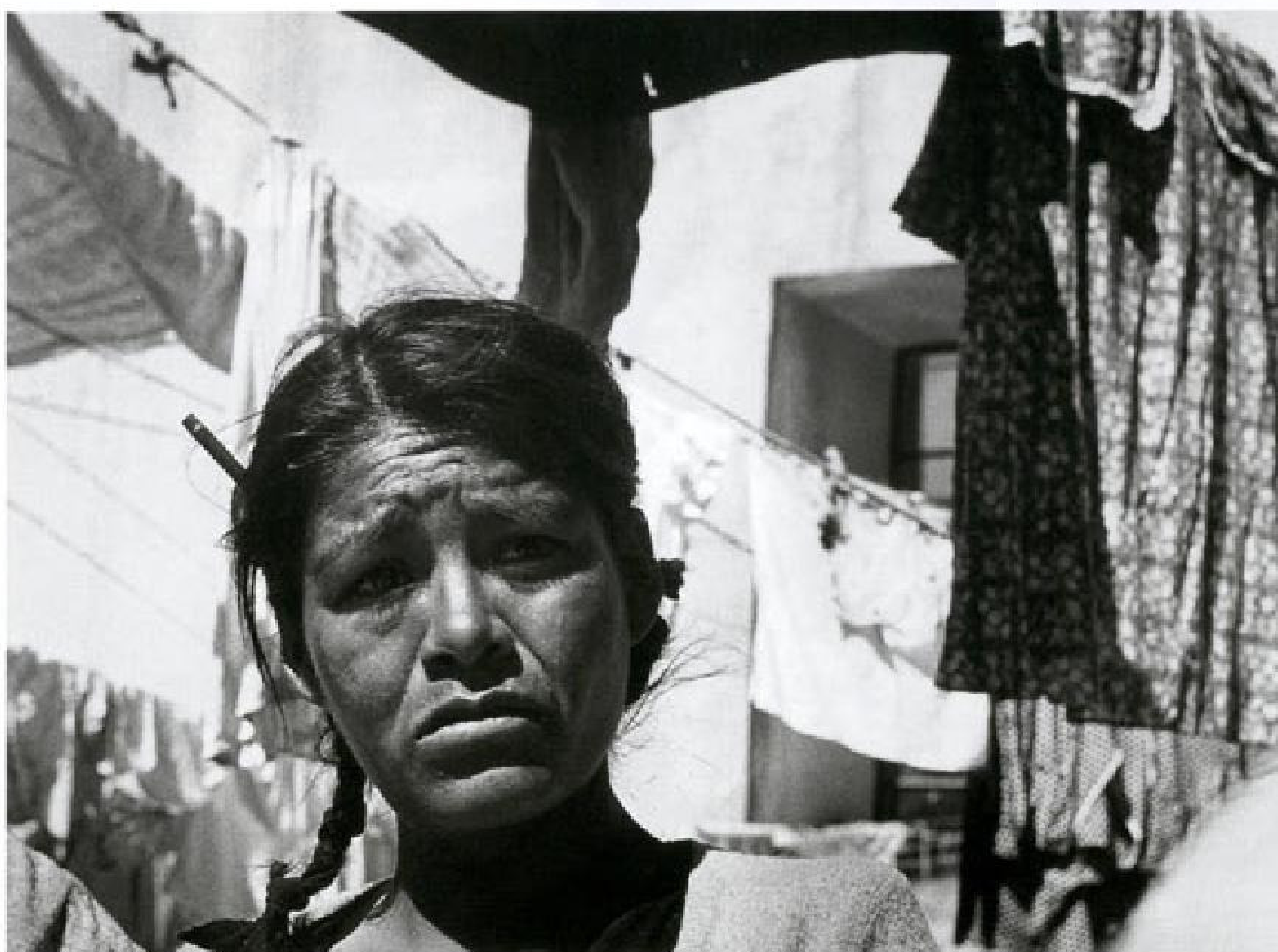


PÁGINA DERECHA: Tres versiones de una imagen aparecida en el reportaje "Prisión de sueños".
Arriba a la izquierda, el negativo completo, a la derecha, la edición que se publicó en la revista *Mañana*, y abajo, la impresión que el autor dio a conocer en distintas exposiciones y publicaciones. El texto al calce fue utilizado en la versión aparecida en *Mañana*.

Fondo Nacho López © 405601 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (arriba izquierda), Centro de Documentación Galería López Quiroga (arriba derecha) y Acervo Familia López Binnqüist (abajo).







Está allí porque delinquió. Piensa en sus hijos, que seguramente dormirán en la vía pública y robarán fruta en el mercado para comer. Piensa acaso que el destino de ella está reservado como herencia inalienable para sus descendientes. Si sale de la prisión con vida, se habrá amargado. Si muere allí, maldecirá al mundo. Su delito pudo ser grave o pudo ser leve pero la prisión la atrapó y la prisión difícilmente suelta una presa. Es el misterio indescifrable de un semblante.


UNA VEZ



FUIMOS HUMANOS

TEXTOS
CARLOS ARGUELLES

FOTOS
NACHO LOPEZ

ESTA es la historia de una ciudad perdida en el corazón de la Gran Metrópoli. Yacen en ella 2 mil cadáveres vivientes que se alimentan con el rencor y con los mendrugos de la capital.

En la ciudad perdida reina la desesperación. Hace mucho tiempo que se perdió la confianza en los hombres de la superficie que interrumpen sus plegarias con el estruendo de la civilización. En siniestra ironía de su destino habitan las márgenes del Río de la Piedad. La Piedad, palabra desconocida para ellos, que sólo han recibido la basura como patrimonio.

Allí nacen los hijos de los muertos, que vienen al mundo ya sin vida. Ha sido larga su peregrinación y han sido incontables los lugares de donde fueron expulsados. Su destino es uno: vivir entre los cerdos, únicos seres que, con ellos, resisten el hambre y la inmundicia.

Los niños son, allí, gentes extrañas. Inconmovibles, han aprendido a "pepenar" en los basureros y a ganar 45 centavos diarios. Ninguno puede conseguir trabajo porque en ninguna parte se emplean tuberculosos o tarados.

¡Contraste inexplicable de la ciudad que hace alarde de sus instituciones benéficas y que juega canasta y bridge para ayudar a los desheredados!

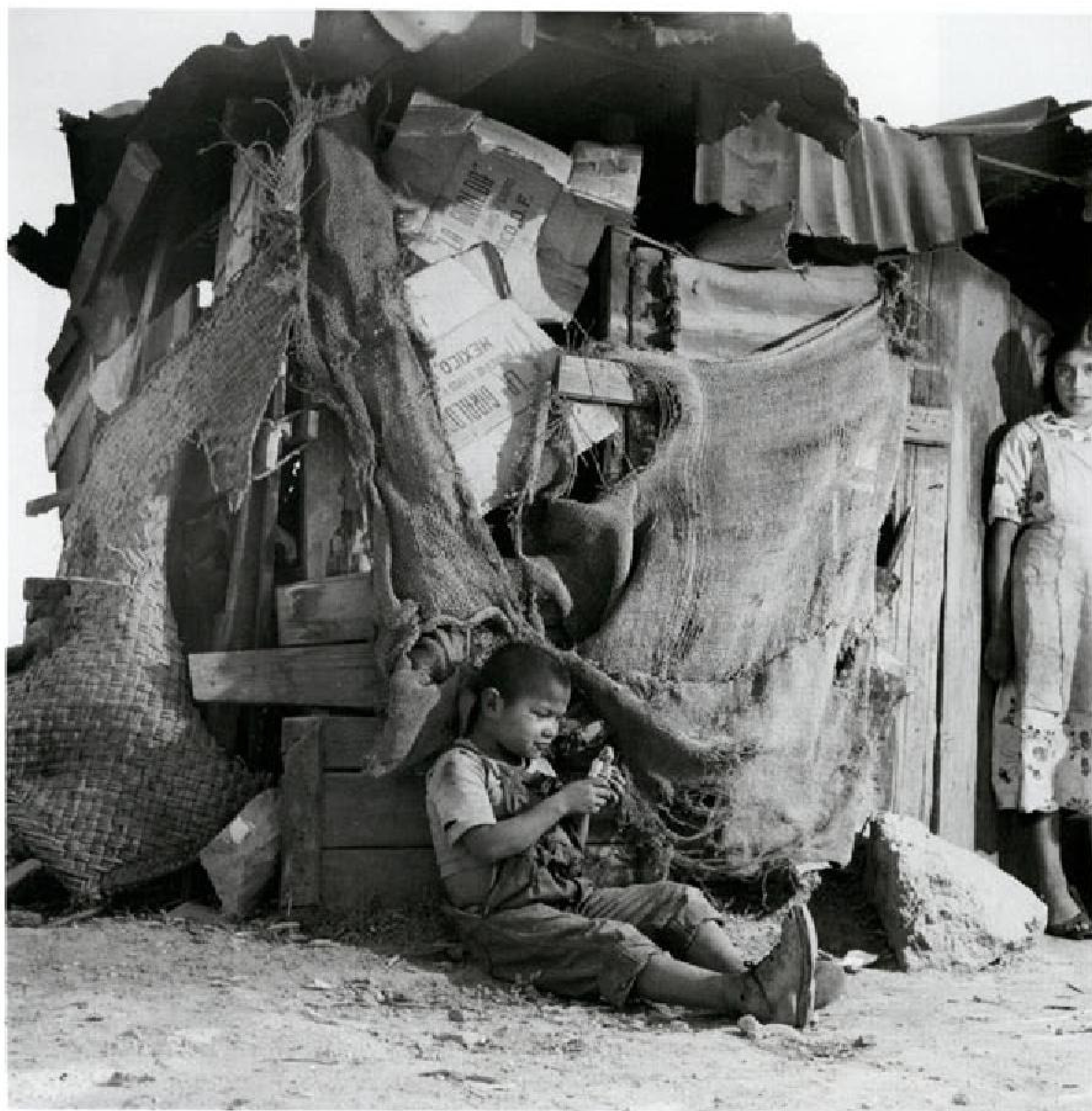
No hace falta ir a la sierra incomunicada para verlos. Apenas bastaría asomarse desde la Avenida Insurgentes para conocer el dolor humano.

—¡Vivimos como puercos!...

Sí, los habitantes de la ciudad perdida tienen razón. Hay en su dolor la amargura de quienes lo tienen todo al alcance de la mano... pero que tienen atadas las manos.

En el lecho del río ha quedado sepultada, para siempre, la esperanza de 2 mil mexicanos. Y los que saben leer, se tornaron más amargos al notar, en los papeles con que abrigaban a sus hijos en el Invierno, las crónicas sociales de aquellas recepciones organizadas en "su" honor. Para que tuvieran pan y abrigo. Para que vieran que sus hermanos de arriba sí eran generosos...

Pero allí quedará todo: en una breve historia de una ciudad sin historia...



PÁGINAS ANTERIORES: Primeras planas del reportaje "Una vez fuimos humanos". Revista *Mañana*, núm. 393, 10 de marzo de 1951.

PÁGS. 124 - 131: Imágenes que formaron parte de "Una vez fuimos humanos", algunas de ellas acompañadas de los pies aparecidos en la revista. Río de la Piedad. Ciudad de México, 1951.

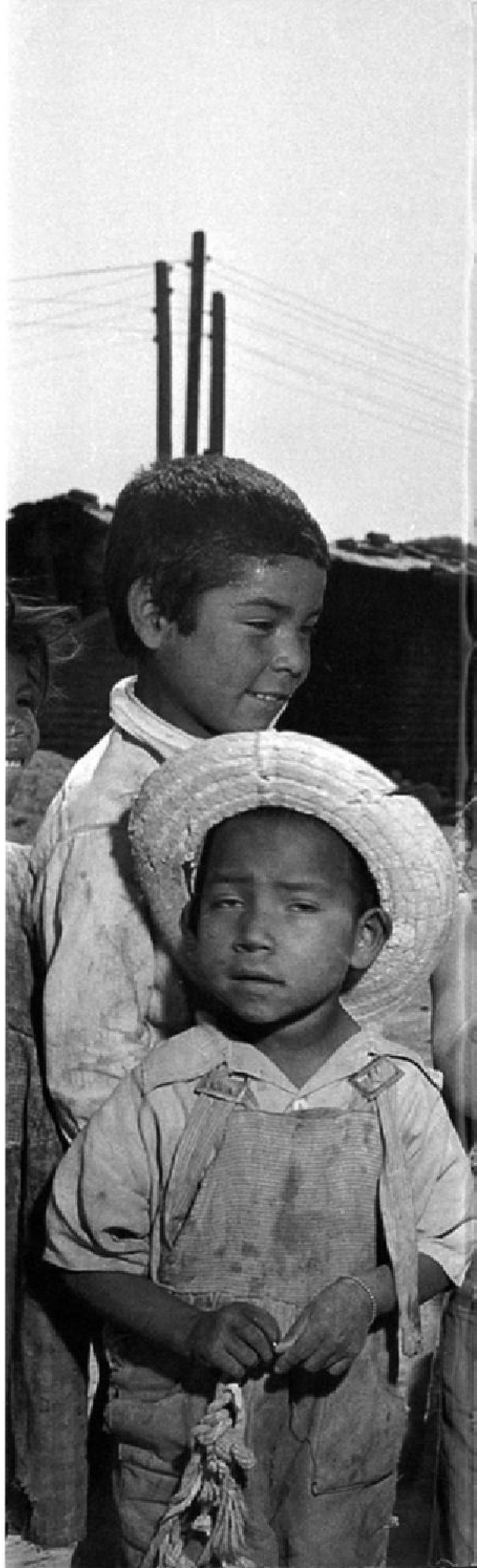




Maternidad. En la sala de su domicilio –que es también cocina, comedor y recámara–, se dedica a la tarea de pelear contra la tisis en defensa de su hija.



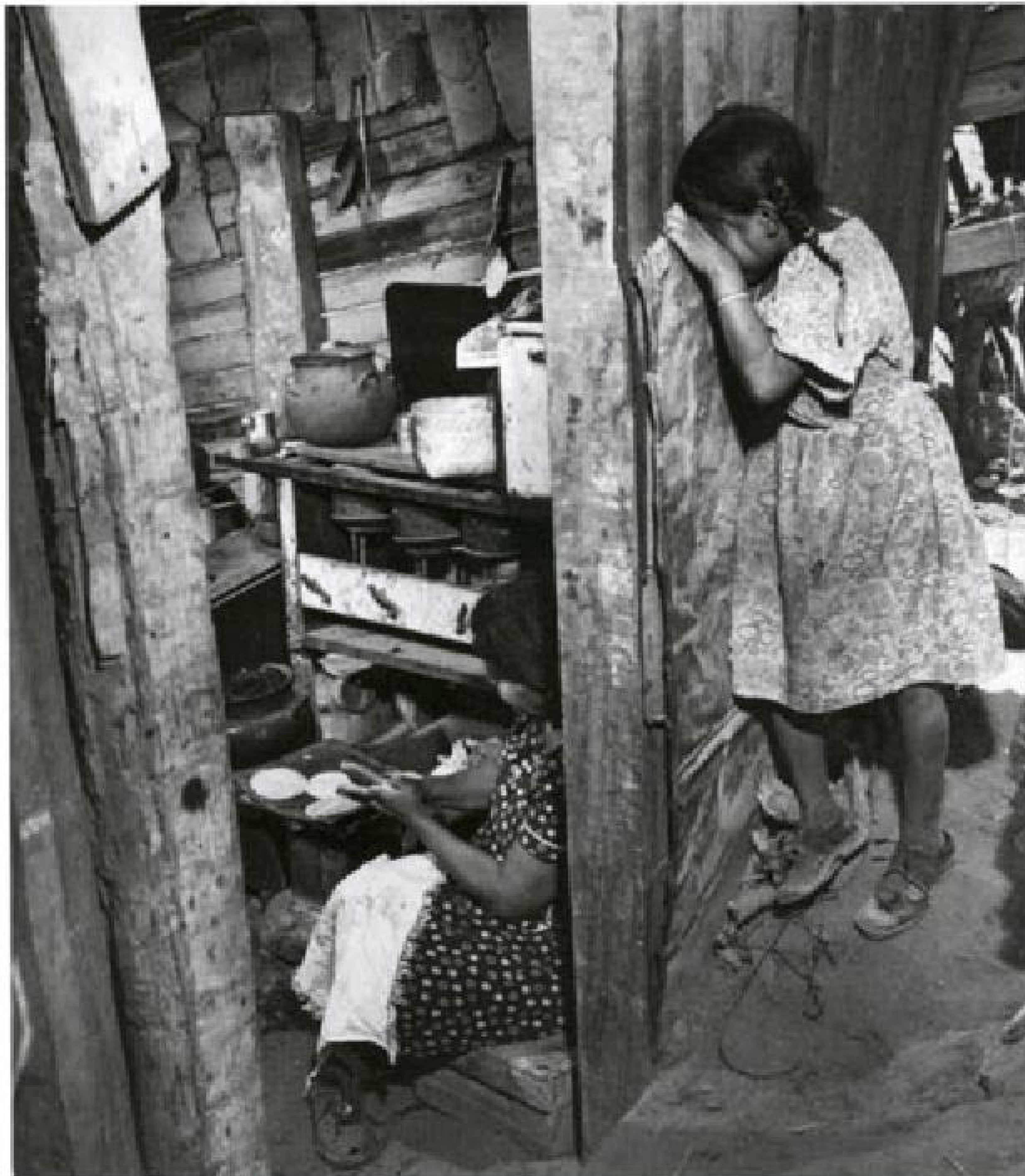
La niña no podrá ver su peinado porque desconoce los espejos. Pero hubo tiempo, en la jornada agotante para quitarle los parásitos.



Quien dice que los pobres no tienen juguetes, falta a la verdad. Los tienen en sus alcobas, al alcance de la mano y los comparten con quienes no poseen recámaras y duermen bajo las estrellas. Ellos han oído hablar de La Cenicienta y miran ansiosamente al ratoncito que puede convertirse en algo sobrenatural al mágico conjuro de su Hada madrina. Hay en los niños ese emocionado placer de los juguetes nuevos, que esta vez posee vida propia.




TOILET



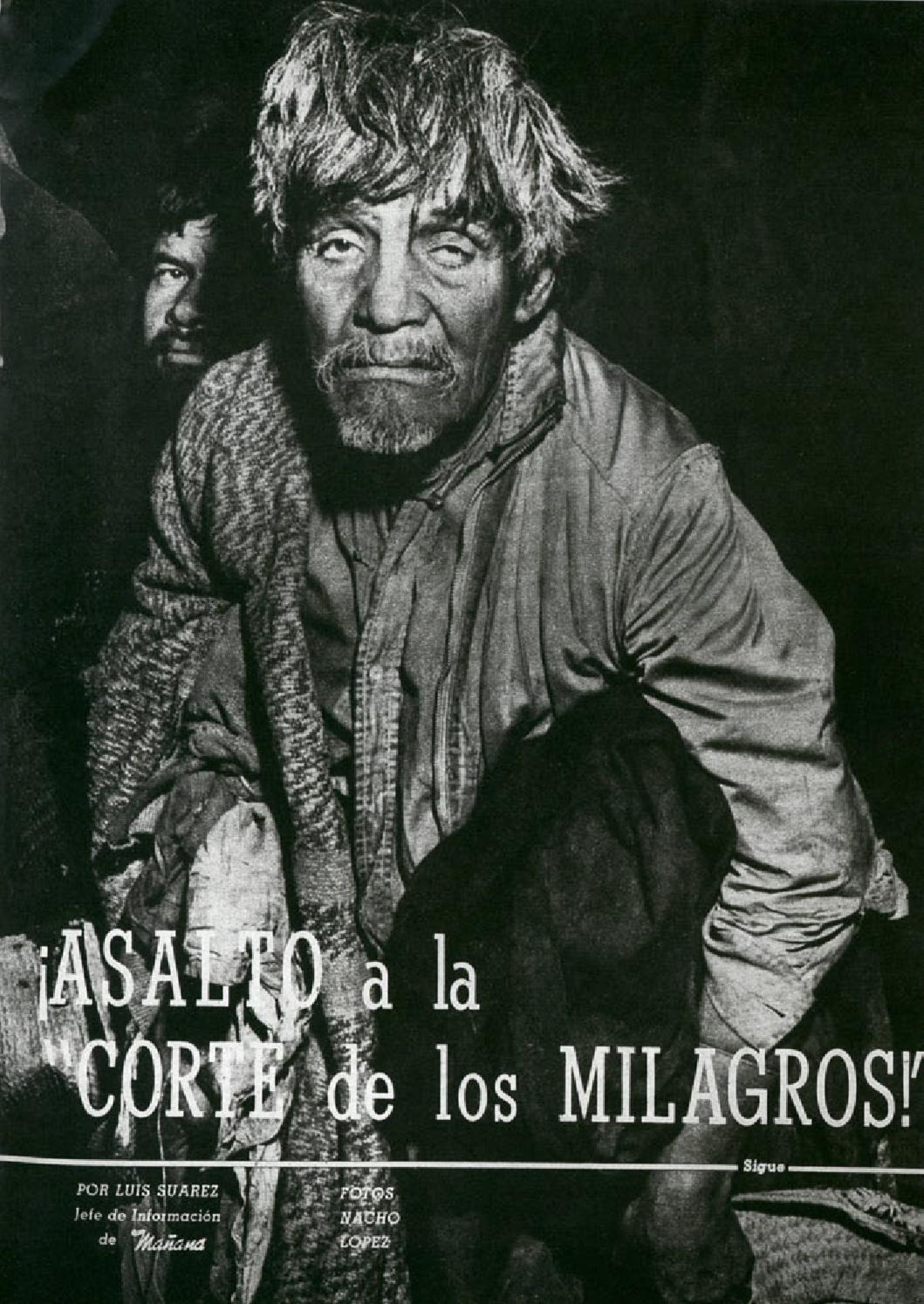
Es el mediodía y hace ya hambre. Una omisión del arquitecto dejó una rendija en la cocina y desde ahí se atisba la hora de que salgan del comal las tortillas. Con suerte, habrá también un plato de sopa caliente. Éste es el hogar más próspero de la colonia pues tiene estufa. Claro, no sirve.

Arrastrando sus miembros inválidos, su gesto estúpido, sus microbios y parásitos, brotan los mendigos, en ciertas esquinas de la ciudad. Miles de veces han musitado la súplica, miles de veces han extendido la mano y miles de veces la han crispado sobre la moneda recibida. La lucha contra la mendicidad de los adultos es una de las más difíciles que emprende la ciudad. En el rostro transido de dolor, y la indumenta desgarrada, puede hallarse la máscara de la simulación o el verdadero semblante de la necesidad. ¿Cómo discernir? La tendencia caritativa, práctica muy extendida hasta en los primarios sentimientos humanos, no se detiene, por lo general, en aquella consideración. Procede para aliviar una necesidad o para, inconscientemente, fomentar un modus vivendi *y hasta la explotación de los mendigos.* | **Luis Suárez.**

Fragmento del texto y primera plana del fotorreportaje "¡Asalto a la corte de los milagros!" incluidos en la revista *Mañana*, núm. 647, 21 de enero de 1956. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

PÁGS. 134 - 139: Fotografías que formaron parte del reportaje "¡Asalto a la corte de los milagros!", las cuales fueron tomadas en la Casa de Protección Social, antes ubicada en la avenida Hidalgo número 9, Ciudad de México, 1955.

Centro de Documentación Galería López Quiroga (págs. 134-135) y
Fondo Nacho López © 384844 y 384843 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (págs. 138-139)



¡ASALTO a la "CORTE de los MILAGROS!"

Sigue

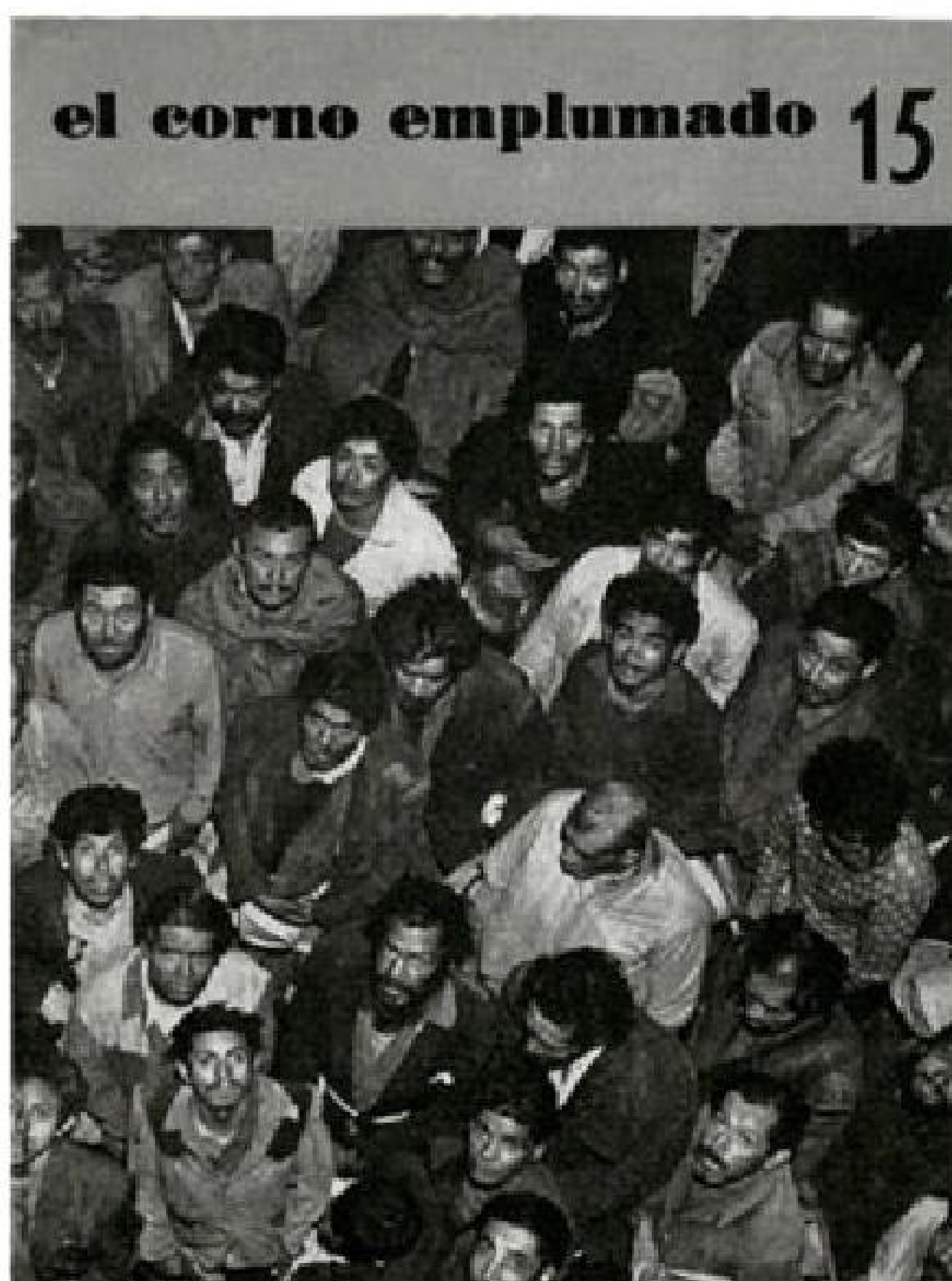
POR LUIS SUAREZ
Jefe de Información
de *Mañana*

FOTOS
NACHO
LOPEZ







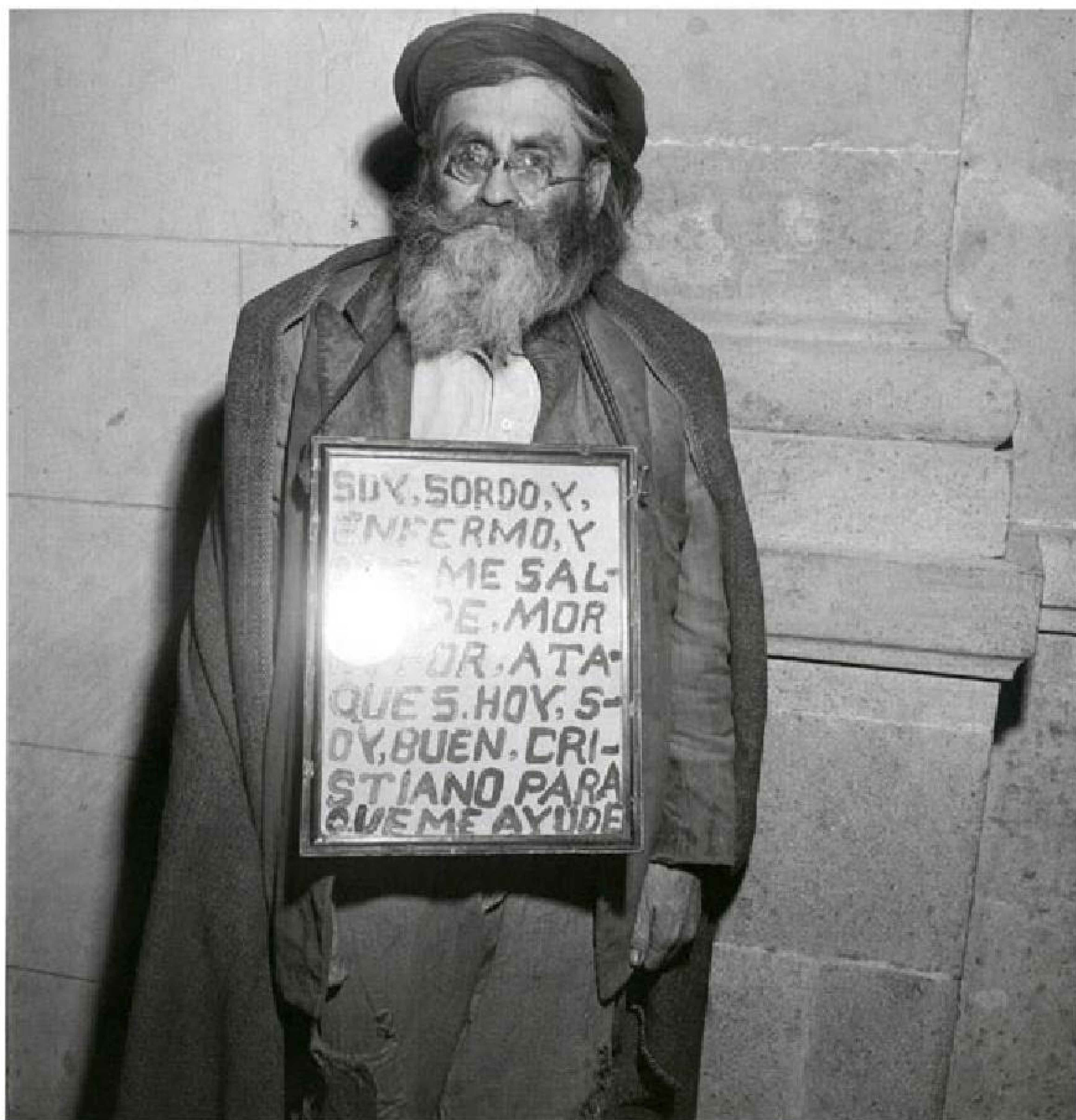


Cuatro versiones de una misma imagen: arriba izquierda, la impresión del negativo completo; abajo izquierda, la foto como apareció en la portada del número 15 de la revista *El corno emplumado*; arriba derecha, como fue publicada en la edición núm. 647 de *Mañana;* y abajo derecha, como apareció en el reportaje "Las mil caras de la ciudad" (*Mañana*, ca. 1958).

Fondo Nacho López © 384840 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (arriba izquierda y abajo derecha), Acervo Familia López Binnqüist (abajo izquierda), Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP (arriba derecha).

¡LAS MIL CARAS

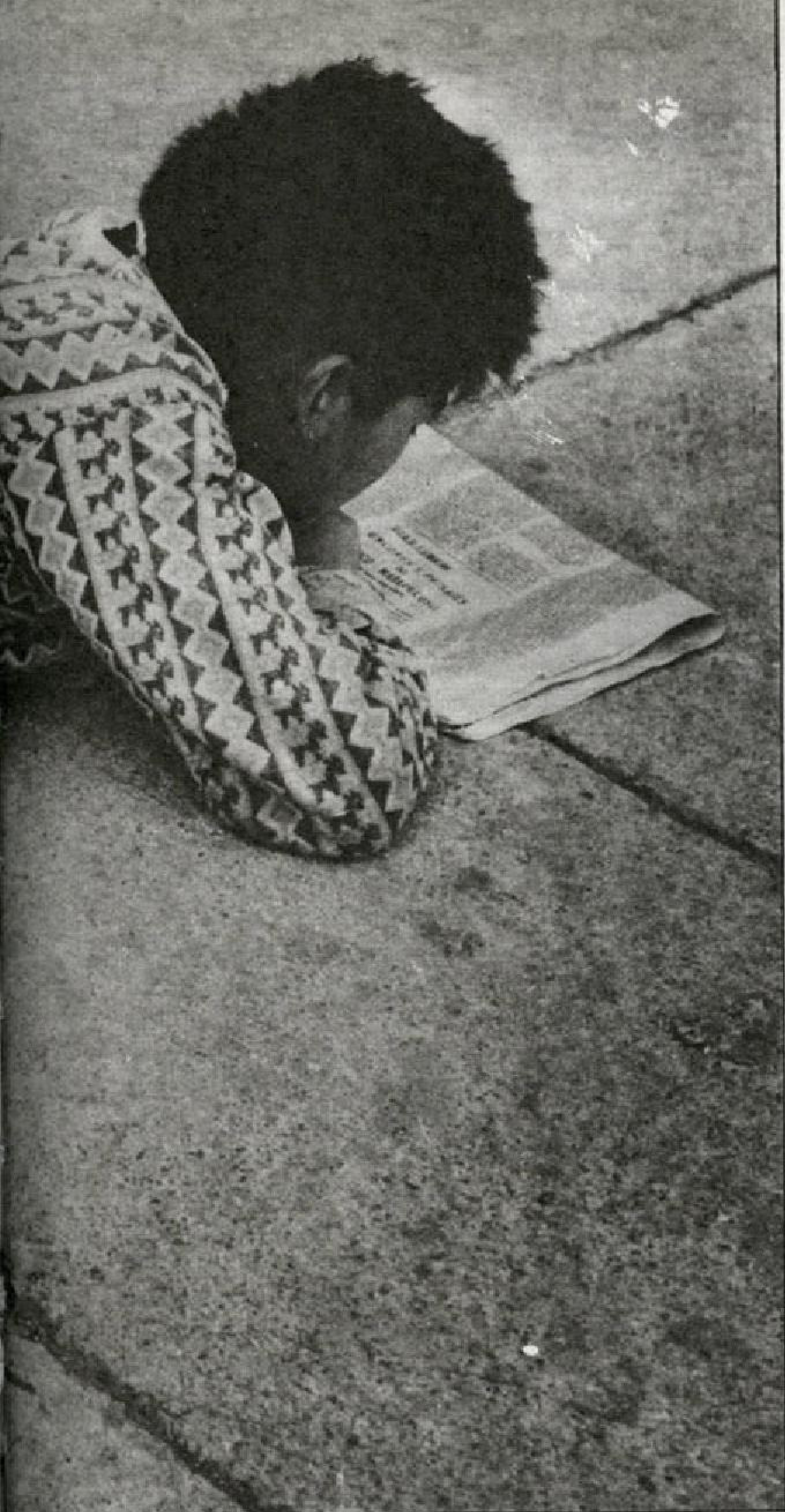
El ciudadano que acelera su sistema nervioso para generarse un peso


SOY, SORDO, Y,
NFERMO, Y
ME SAL-
E. MOR
OR. ATA-
QUES. HOY, S-
OY, BUEN. CRI-
STIANO PARA
QUE ME AYUDE


SOY, SORDO, Y,
ENFERMO, Y
DIOS, ME SAL-
VO.DE, MOR
IR, POR, ATA-
QUE S. HOY, S-
OY, BUEN, CRI-
STIANO PARA
QUE ME AYUDE



La calle



UN REPORTAJE GRAFICO DE NACHO LOPEZ

lee . . .

ESO es, ciertamente, una calle: asfalto, bloques de cemento encuadrados en armoniosas proporciones de indiferencia y polvo; aparadores que lo reflejan todo; fricción de medias suelas y . . . lectores.

¿Qué lee usted en este medio día tardíamente canicular? Imposible completar el conocimiento de la última tragedia conyugal. Ha llegado el camión y la mirada ha cercenado la columna informativa en su justa mitad.

El aire que desplazó un bólido marrón levantó la proclama: Carta Abierta al Pueblo de México. Es preciso enterarse ahora que el destino ha descubierto en usted insospechadas curiosidades políticas. Después podrá tirarse la hoja. Ya vendrá quien la recoja para a su vez desecharla.

Pero siempre habrá oportunidad de, en alguna esquina, consultar la lista de la lotería, téngase o no un billete sorteado en el bolsillo. Y en último caso, veinte centavos traen al mundo hasta las retinas en un periódico diario.

Si hiciera falta, podrá leerse siempre una carta dictada por uno mismo, que bien puede no saber escribir pero cuando menos deletrear lo suficiente, para gozarse con la propia disposición epistolar.

Y al fin, si llegara el caso, pudiera interpretarse la lectura desde el fondo del subconsciente que se alarga en imposibles vigilias mientras su dueño duerme teniendo sobre los ojos mil historias.

Eso es, ciertamente, una calle en donde cada quien adquiere el caudal literario que mejor acomoda a su tiempo y a su economía. . .

DEL GESTO Y OTRAS ESTRATEGIAS

Armando Bartra

Años formativos En la primera mitad del siglo xx, cuando la propaganda en los medios de masas aún no nos saturaba y el comercio seguía apostando a los escaparates vistosos como artesanales vitrinas de seducción, las reacciones que un nuevo aparador despertaba en los transeúntes podían ser un espectáculo memorable. Sobre todo si el maniquí que representaba a Chaplin, por ejemplo, era tan perfecto que parecía humano, de modo que se formaban pequeñas aglomeraciones esperando a que se moviera. Y se movía. Cada tres horas, el imitador del cartón piedra rompía el encanto y salía del escenario para regalar pastillas de jabón a los mirones que habían adivinado la impostura. Puedo imaginarme al hijo del mimo, armado con una camarita Kodak, tomando fotografías del mercadotécnico *performance*, siguiendo el ejemplo de su padre, que también era fotógrafo aficionado y acostumbraba hacer registros de su trabajo como aparadorista.



Pienso que el gusto de Nacho López por fotografiar situaciones callejeras provocadas le nace de los rústicos *happenings* pueblerinos que organizaba su padre y él registraba con su primera cámara. Piezas memorables como "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero" y "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos" –secuencias prodigiosas donde el instante preciso no se caza, se induce mediante intervenciones planeadas y organizadas por el fotógrafo– remiten, claro está, a los trabajos que desde fines de los treinta publicaban revistas como *Vu*, *Look* y sobre todo *Life*, cuyo fundador, Henry Robinson Luce, era un apologista del "ensayo fotográfico". Pero también es verdad que infancia es destino, y cuando en Tamaulipas "empezó a fotografiar con furia todo lo que veía" –según testimonio de Ernesto, su hermano menor– lo más memorable que Nacho López podía ver eran los *performances* de escaparate orquestados por su padre, la magia de las representaciones banqueteras inesperadas, el espectáculo de la gente común sorprendida por lo inusitado, que años des-

PÁGINAS ANTERIORES: Primeras planas del fotorreportaje "La calle lee...". *Mañana*, núm. 382, 23 de diciembre de 1950. Centro de Documentación Galería López Quiroga.

ARRIBA: Niños leyendo un ejemplar de *El Santo*, cómic editado por José G. Cruz. Ciudad de México, ca. 1954.
DERECHA: Un lector del *Magazine de Policía*, cuyo lema era: "Señalar las lacras de la sociedad es servirla". Ciudad de México, ca. 1950. Fondo Nacho López © 381671 y 381342 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

pués remedaría siguiendo el curso de una diva acinturada o de un rubio maniquí, por las calles céntricas de la ciudad de México.

Nacho López quería hacer cine. Y esta vocación, que no cumplió del todo, marca favorablemente su trabajo fotográfico. No digo que los fotorreportajes etnográficos o citadinos y los fotoensayos basados en material de archivo o en puestas en escena, sean el consuelo en foto fija de un cinematografista frustrado, sino que sus registros fotográficos y sobre todo sus secuencias, llevan la impronta de la puesta en escena, una preparación proverbial en el cine y no tan frecuente en la foto fija.

En *Mi punto de partida*, Nacho López sostiene que la gran fotografía debe ser a la vez documento, testimonio narrativo de las contradicciones e interpretación conceptual y visual del autor. Y en su caso el registro de las tensiones es por lo general secuencial, como en el cine; supone una planeación o guión, como demandan las películas; requiere de una dirección de actores, como todas las artes escénicas; y tiene su fuerza en la coreografía y la poderosa gesticulación, como sucede en la danza. El que en sus mejores trabajos estos elementos converjan, no es casualidad o intuición, sino resultado de un sistemático entrenamiento que tenía por destino mayor el cine pero se plasmó brillantemente en la fotografía. Porque Nacho López se capacitó como fotorreportero con Victor De Palma, colaborador de *Life*; pero también estudió cine en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México; escribió numerosos guiones para filmes documentales o de ficción que en su mayor parte no se realizaron; aprendió dirección de actores con Dimitrio Sarrás; y con frecuencia acompañaba a su hermana, la bailarina Rocío Sagaón, a sus ensayos y clases de danza. Lo dijo primero Antonio Rodríguez y lo retomó más tarde Olivier Debroise, el trabajo de Nacho López es una fotografía del gesto, y si bien la fauna de ministerio público, los borrachitos de pulquería o los granaderos y sus víctimas no actúan en sentido estricto, se requiere ser un director de actores para atrapar toda la fuerza de su gestualidad.



Esta minuciosa preparación –que poco tiene que ver con la cinegética captura del instante preciso a fuerza de puros reflejos reporteriles– era lo habitual en la labor de los fotógrafos que trabajaban para las revistas ilustradas noticiosas de mediados del siglo XX, de las cuales la más temprana es *Todo*, de 1933, a la que siguen *Hoy* (1936), *Rotofoto* (1937), *Mañana* (1943), *Impacto* (1949), *Siempre!* (1953), entre otras. Así, por ejemplo, las instrucciones para los reporteros gráficos de la revista *Mañana*– con la que Nacho López colaboró entre 1950 y 1956– establecían: "Cada foto es parte integrante de

una idea [...], lo que obliga al fotógrafo a ser director, escenógrafo [...] [a] valerse de todas las posibilidades [...]". Y a continuación enumeraban los pasos necesarios para un reportaje: el "fotógrafo-redactor" deberá "presentar [el proyecto] por escrito" y "discutir y evaluar la idea con el director"; además habrá de elaborar una "investigación preliminar" y un "guión detallado", y al final "presentar su trabajo con la información necesaria".

Pero Nacho López iba más allá del manual, pues se inmiscuía incluso en las técnicas de impresión. "En las revistas *Hoy, Siempre!*, y especialmente en *Mañana*, [...] se me dio libertad absoluta en los temas de mi predilección y en el formato de mis reportajes, en conjunción con mi viejo amigo Esteban Cajiga [jefe de redacción de la revista], hasta meter mi nariz supervisando negativos e impresión del offset"[1]. Privilegio excepcional que le daba control sobre la pieza definitiva; producto final que en este caso no son sólo las tomas realizadas sino también la selección última, el reencuadre, el montaje, el título y los pies de foto, es decir la puesta en página: labor por lo general colectiva de la que en última instancia depende la calidad de un fotorreportaje periodístico.

Imaginerías de *magazine* "Los críticos han sido tomados por asalto por la presencia de la fotografía y se han quedado a la zaga porque no la han estudiado dentro de su contexto social", escribe Nacho López en *Condicionamientos actuales*. Y en el caso de su obra, no es sino hasta que aparece el indispensable libro de John Mraz: *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, que los reportajes y ensayos fotográficos del tamaulipeco se ubican en el momento y el soporte de su publicación, que como ha dicho John, son el único "camino real para recobrar el significado".[2]

Y lo primero que aparece cuando miramos más allá de las fotografías aisladas, es que se trata de conjuntos de imágenes editadas y editorializadas por títulos y textos; no sumatorias sino series consistentes cuyo sentido último está en la puesta en página, y con frecuencia en la puesta en revista, pues hay veces que los fotorreportajes o fotoensayos forman parte de números monográficos.

Ajeno del todo a la morosa autoría que reclaman las musas a los "artistas de la lente", el fotoperiodismo es un quehacer colectivo y presuroso donde se atropellan directores, jefes de redacción, reporteros, redactores, diseñadores y fotógrafos, integrados todos en una industria cultural acicateada por sus fines comerciales. Tanto los fotógrafos "peseteros", obligados por el hambre a malbaratar su trabajo, como los fotorreporteros destacados que reciben crédito y controlan su autoría, son hombres de prensa que viven en la angustia del cierre de edición, en el torbellino de lo infinitamente perecedero, y cuyas obras son tan efímeras como el módico papel en que se imprimen. Como silvestres, inasibles y tumultuosos son sus destinatarios; unos lectores del todo ajenos al solemne silencio de las bibliotecas, que por lo general devoran revistas y periódicos en el tranvía, en el autobús, en la peluquería o en la banca del parque.

"La calle lee..." es el título de un fotorreportaje de Nacho López, publicado en diciembre de 1950, en el número 382 de *Mañana*. Aunque más que leer –o además de hacerlo– el usuario típico de los impresos se clava en las fotografías, pues la prensa popular de la pasada centuria es, ante todo, una prensa ilustrada. El ensayo fotográfico del tamaulipeco asume que el diario y la revista habían popularizado el texto, pero al hojear cualquiera de las publicaciones masivas de la época nos damos cuenta de que en



verdad habían popularizado la imagen. Un ejemplo paradigmático es *Rotofoto* (1937), que sólo empleaba palabras en los pies de foto, y que en las 64 páginas de su primer número hizo entrar 143 fotografías.

Predominio de la ilustración que no desacredita ni a las publicaciones ni a sus consumidores, pues bien visto tanto mérito hay en leer palabras como en navegar con prestancia en un mar de imágenes. Descifrar representaciones analógicas es un arte tan sutil y precioso como decodificar textos, y los iconófagos del medio siglo no necesitaron leer a los del Hiperión para reconocerse mexicanos, les bastaron las imágenes noticiosas, de nota roja, deportivas, de espectáculos y galantes. En la tarea de darnos identidad tanto hicieron Samuel Ramos, José Gaos, Jorge Portilla, Octavio Paz y Santiago Ramírez, como Nacho López, Enrique Metinides, Arturo Ortega, Armando Herrera y *Niuglo*.

El cuerpo y la calle Todos ellos agregaron algo a nuestro *look* identitario, pero la aportación de Nacho López es de las mayores. En menos de una década de labor fotoperiodística el tamaulipeco innovó en las estrategias del reportaje gráfico y produjo piezas canónicas. Obras de circunstancias que, por serlo radicalmente, no han perdido elocuencia a más de medio siglo de su primera publicación, y que se renuevan todos los días al renovarse las miradas de sus usuarios.

Paradigmáticos de la permanencia de trabajos por definición efímeros y de las diversas interpretaciones que con el tiempo suscitan, son los fotoensayos "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero" y "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos". En su excelente libro, ya citado, sobre Nacho López y su contexto, John Mraz hace una

Imagen perteneciente al fotoensayo "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos", que no fue incluida en la edición de la revista *Siempre!*, núm. 2, 4 de julio de 1953. Col. Alfonso Morales.

lectura feminista y antiimperialista de las dos secuencias. En la primera descubre la "opresión que sufre la mujer en la calle por vía del piropo" y le llama la atención que ella parezca "indiferente a los avances", lo que considera "un rechazo al acoso de los hombres manifiesto en agresiones callejeras como las de la imagen". Mientras que en la segunda encuentra una crítica a la colonización de los gustos, manifiesta en la admiración que despierta en la prieta y embarnecida raza pinolera un maniquí esbelto y güero. En esta tesitura, la mujer enrebozada de negro que en una de las tomas reprueba con un gesto al encuerado maniquí, le parece el emblema de la mexicanidad ofendida.

La interpretación es legítima y se apoya en una mirada políticamente correcta de fines del siglo XX. Pero me parece que otra fue la intención original del fotógrafo y otra la lectura que hicieron entonces sus usuarios. Y es que, más allá de las trascendentes disquisiciones que pueda sugerir la confrontación de los mexicanos de a pie con la inesperada y enfática presencia del cuerpo femenino (la vedette Maty Huitrón o un maniquí en cueros), está el hecho de que Nacho López publicó los dos fotoensayos casi juntos, en los números 1 y 5 de la revista *Siempre!*, aparecidos en junio y julio de 1953. Precisamente en los meses iniciales del pudibundo gobierno de Ruiz Cortines, que ya desde entonces comenzaba a caracterizarse por sus campañas persecutorias contra la módica permisividad que en asuntos de concupiscencia había imperado en la mayor parte del sexenio anterior.

Ya en las postrimerías del gobierno de Miguel Alemán, una administración corrupta pero en general laxa en asuntos de sicalipsis, se habían reactivado los afanes persecutorios de la Legión Mexicana de la Decencia (LMD), que en 1951 lanzó a los estudiantes de las escuelas confesionales a destruir puestos de periódicos donde se vendían publicaciones "inmorales". En 1952 el Consejo Técnico Cultural del Espectáculo suspendió las funciones de media noche de un *vaudeville* interpretado por Evangelina Elizondo. Y ya en 1953, a partir de una Gran Asamblea católica destinada a "moralizar el ambiente", se reorganizaron la Unión de Padres de Familia y la LMD, organismos que de arranque exigieron a la Asociación Nacional de Actores que expulsara por "exhibicionista" a Brenda Conde "La dama del deshabillé". Para colmo, en mayo de 1953, la revista *Hoy* publica una foto tomada en el Lido de París, donde aparecen la hija del expresidente Alemán, su esposo y, en primer plano, una mujer desnuda. Los dueños del semanario responden al doble desacato imponiendo la censura previa, lo que provoca la renuncia del director José Pagés y de la mayor parte de sus colaboradores, quienes semanas después lanzan la revista *Siempre!* con un primer número donde aparece la fotografía de marras... y el fotoensayo de Nacho López protagonizado por Maty Huitrón, una profesional del espectáculo picante de la estirpe de las censuradas Evangelina Elizondo, Brenda Conde y la encueratriz del Lido.

Posiblemente tiene razón John Mraz al señalar que "El jefe Pagés" sacaba raja de la censura moralista publicando en *Siempre!* fotos "atrevidas" que vendían y a la vez daban testimonio de su valentía periodística. Pero más allá del cálculo mercadológico, la campaña de la derecha contra el demonio de la concupiscencia era una realidad, y no me parece casual que de las primeras cuatro colaboraciones de Nacho López con el semanario, dos se ocupen del desconcierto y regocijo que provoca en los mexicanos de a pie la exhibición del cuerpo femenino. Si mi interpretación es correcta, dos de los



fotoensayos maestros, son además de obras imperecederas, plausibles intervenciones de intención libertaria tan importantes en la ominosa coyuntura política de los primeros cincuenta como los valientes reportajes del propio Nacho sobre la represión gubernamental al movimiento encabezado por Henríquez Guzmán, defraudado candidato a la presidencia.

Notas

1 Nacho López, *Yo el ciudadano*, prólogo de Fernando Benítez, México, Fondo de Cultura Económica, colección Río de Luz, 1984, p. 11.

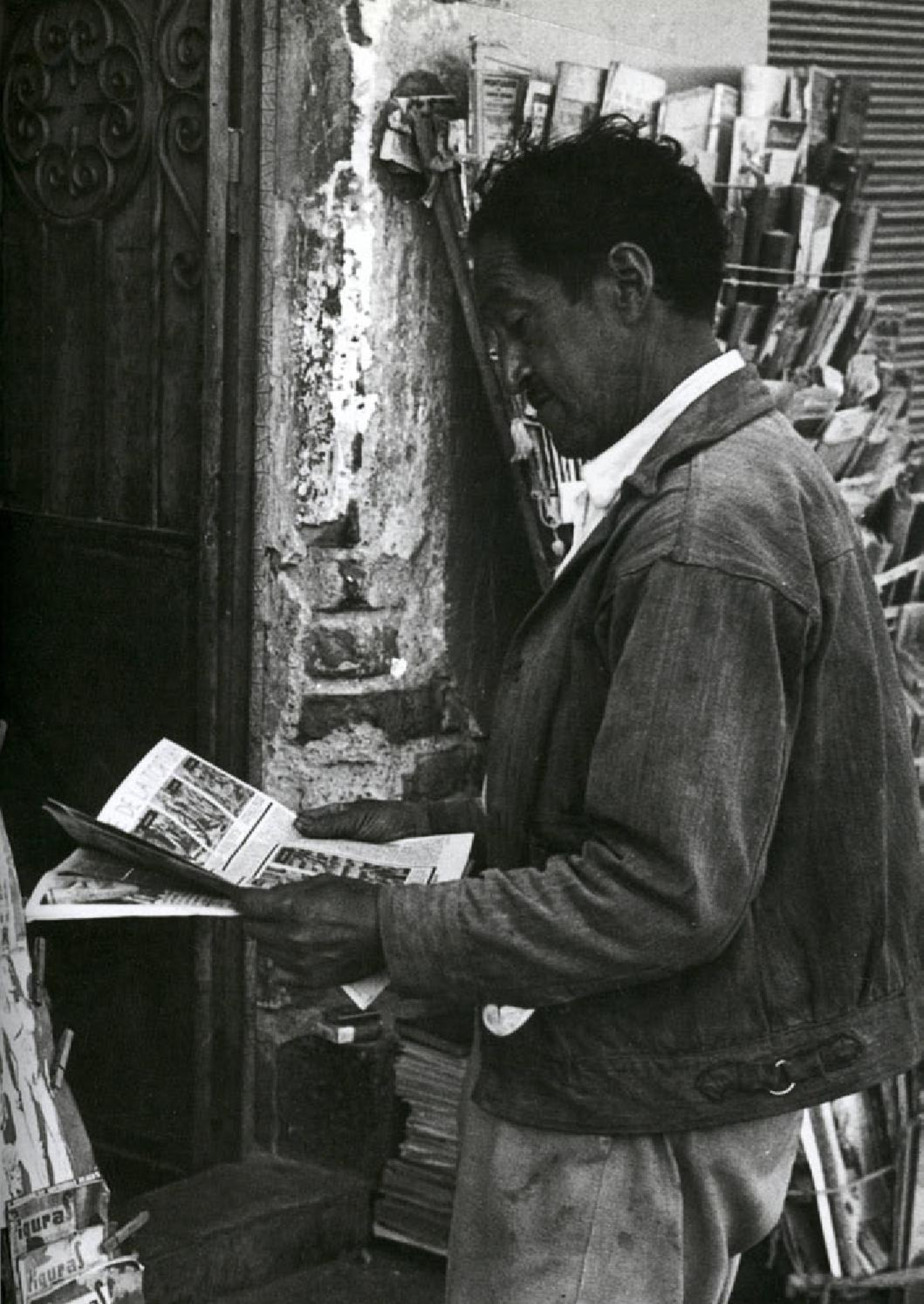
2 John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, México, Ed. Océano de México/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 1999, p. 12.

Imagen del fotoensayo "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", *Siempre!*, núm. 1, 27 de junio de 1953. La citada publicación dio a conocer una versión recortada de la fotografía que aquí se muestra. Fondo Nacho López © 405648 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGINAS SIGUIENTES: Imagen perteneciente al fotorreportaje "La calle lee...". En la edición de *Mañana*, núm. 382, del 23 de diciembre de 1950, se publicó con el siguiente pie: *Tarde o temprano nuestro hombre se decidirá a comprar algunas de las publicaciones. Antes, naturalmente, las habrá hojeado sin importarle la indignada pasividad del vendedor que no alcanza a entender tal espíritu selectivo.* Centro de Documentación Galería López Quiroga.



VEA
VEA
VEA
VEA
VEA
VEA
VEA
VEA
FUERON ROBADOS SECRETOS DOCUMENTOS DE ESPIONAJE
POLICIA 40 Cts.
POLICIA
RESCATO
SU HIJA
EBRIO DE ALCOHOL, MATO SU HIJO DE UN BOTELLAZ
ESTE NO DEBE LLAMARSE PADRE
LA VICTIMA
La Fiesta
La Fiesta
La Fiesta
SEMANARIO GRAFICO TAURINO
Mañana



ICONÓFAGOS SILVESTRES

Esa fotografía siempre me gustó: un hombre maduro sentado en una silla de madera y frente a otra silla vacía aparenta leer la revista *Mañana* en una pequeña habitación totalmente tapizada con páginas de *magazine*. Me parecía una buena metáfora de la iconofagia de papel que marcó gran parte del siglo XX. Pero la conocía fuera de contexto y cuando la vi de nuevo en medio de un largo reportaje realizado en Tabasco, la imagen cobró un sentido más profundo.

A mediados de 1951, Daniel Morales, Director Gerente de *Mañana*, confía al Jefe de Redacción de la revista, a una reportera y a un fotógrafo una tarea insólita: la misión de encontrar la "Ciudad Perdida", la capital de la gran Acalan, el lugar donde Cuauhtémoc fue ahorcado por Cortés en 1525 y donde presuntamente reposan sus huesos.

Dos años antes, en 1949, Eulalia Guzmán, historiadora, arqueóloga y discípula de Antonio Caso, había anunciado el descubrimiento de los restos de Cuauhtémoc bajo el altar mayor de la iglesia de Ixcateopan, en Guerrero. Una "Gran Comisión" de sabios integrada por la SEP estudió el caso y descalificó el hallazgo. Pero en los muy pro-yankis años del alemanismo no se podía dejar pasar la oportunidad de hacer nacionalismo cutáneo celebrando ritualmente nuestras raíces, y el presunto descubrimiento fue retomado con fervor. Al extremo de que el fallo descalificatorio de los sabios de la SEP puso al filo de la insurrección al General y gobernador de Guerrero Baltasar Leyva. Por fortuna, una nueva comisión de sabios, integrada ahora por particulares, rectificó a la primera, testificando la autenticidad de los huesos.

Utilizado por cuauhtemistas y cortesistas para polemizar sobre el papel de uno y otro personaje y sobre la calidad de sus respectivas osamentas, el asunto es retomado por la prensa, y sin duda el interés de Daniel Morales al enviar un equipo de reporteros en busca de la "verdadera" tumba del "último emperador de los aztecas" es más periodístico que científico. Pero Carlos Argüelles, Jefe de Redacción de *Mañana*, la reportera Carol Savoil y el fotógrafo Nacho López se toman muy a pecho el encargo.

Como en toda búsqueda que se respete, lo primero es el mapa. Y los improvisados exploradores lo consiguen del cazador de cocodrilos Ted Walter, quien convalece de un ataque palúdico tomando *highballs* en el bar del Hotel Mérida en la capital de Yucatán. Ahí el aventurero alemán traza con mano temblorosa un apresurado plano y les desea suerte. El siguiente paso es la ciudad de Villahermosa, y de ahí una inestable avioneta los

PÁGS. 151 - 157: Imágenes de la expedición a Itzamkanac y a otras ciudades perdidas del sureste mexicano, realizada por un grupo de reporteros de la revista *Mañana*. Este material se utilizó para ilustrar los reportajes "¡Esta es Itzamkanac, tumba de Cuauhtémoc!", "¡Alas de leyenda en la piedra!..." y "El secreto de Arenitas", publicados en los números 416, 417 y 418 de la citada publicación, correspondientes al 18 y 25 de agosto, y al 1° de septiembre de 1951. Acervo Familia López Binnqüist y Centro de Documentación Galería López Quiroga (págs. 153, 154 y 156).

DERECHA: *La proa de "La Gitana" surcaba las negras aguas del río San Pedro, de regreso a Balancán, se navegaba en favor de la corriente y la lancha podía avanzar a la fabulosa velocidad de 10 kilómetros por hora. Don Cándido sorteaba hábilmente las rocas, ocultas bajo el agua del río.* Pie que acompañó la publicación de esta imagen en el reportaje "¡Alas de leyenda en la piedra!...".







traslada al remoto Balancán, desde donde pretenden retomar la ruta seguida por Hernán Cortés en su viaje a las Hibueras.

Conducidos por Gabriel Marín, un guía tan silencioso y taciturno como incansable, y a bordo de La Gitana, una ruinosa barca de madera que su dueño y capitán, don Cándido Ortiz, equipó con el motor de un Ford 28 capaz de quemar "tanto gasolina, como tractolina, como aguardiente", los exploradores remontan primero el plácido Usumacinta y después los peligrosos rápidos del San Pedro. Llegan, por fin, a las proximidades de la finca Reforma, donde organizan una expedición a la africana –con todo y sus nativos porteadores– encabezada por su administrador, José Abreu Zentella. La caravana marcha a través de ciénegas, tremadales y sabanas cuyos pastos tienen tres metros de alzada, saludada por bramadores saraguatos, acechada por tigres y jabalíes, amenazada por mortales nahuyacas y acosada por mosquitos, rodadores, alacranes, arañas y garrapatas. Sólo Carol viaja a caballo, los demás caminan y Nacho López es "el más fatigado del grupo", pues carga dos cámaras y la mochila con el material fotográfico.

La recompensa a su esfuerzo es el hallazgo de la misteriosa Itzamkanac, bautizada Salamanca la Cuarta por el conquistador Alfonso Dávila, y devorada por la selva desde 1556, en que los chontales cambiaron su capital a Tixchel. Una ciudad fantasmal donde "por las noches las sombras adquieren vida y danzan desenfrenadamente". Y no es para menos pues ahí fue ahorcado Cuauhtémoc y ahí reposan sus huesos. La prueba es una estela burdamente labrada con un águila, con la que los indios que iban con Cortés y que secretamente enterraron a su emperador ejecutado, quisieron rendir un último homenaje a Cuauhtémoc, el "águila que cae".

IZQUIERDA: El explorador y cazador de cocodrilos Ted Walter indica a los reporteros Carlos Argüelles y Nacho López, el lugar en que se podrían localizar los restos de Cuauhtémoc, el último emperador azteca. Mérida, Yucatán, 1951.
DERECHA: Carlos Argüelles conversa con Cándido Ortiz, propietario de la embarcación "La Gitana", que transportó a los reporteros de *Mañana* por los ríos Usumacinta y San Pedro. Una variante de la imagen que aquí se publica apareció con la siguiente anotación: [...] *Note el lector el singular volante de la lancha: una cuerda atada al tubo de la dirección servía para manejar el timón.* [...]

Pero no todo es arqueología ficción, también hay aventura. Y Nacho López está a punto de morir cuando sus 86 kilos y su cámara ruedan desde lo alto de la recién descubierta pirámide de Arenitas, percance del que se salva al aferrarse de un arbusto providencial.



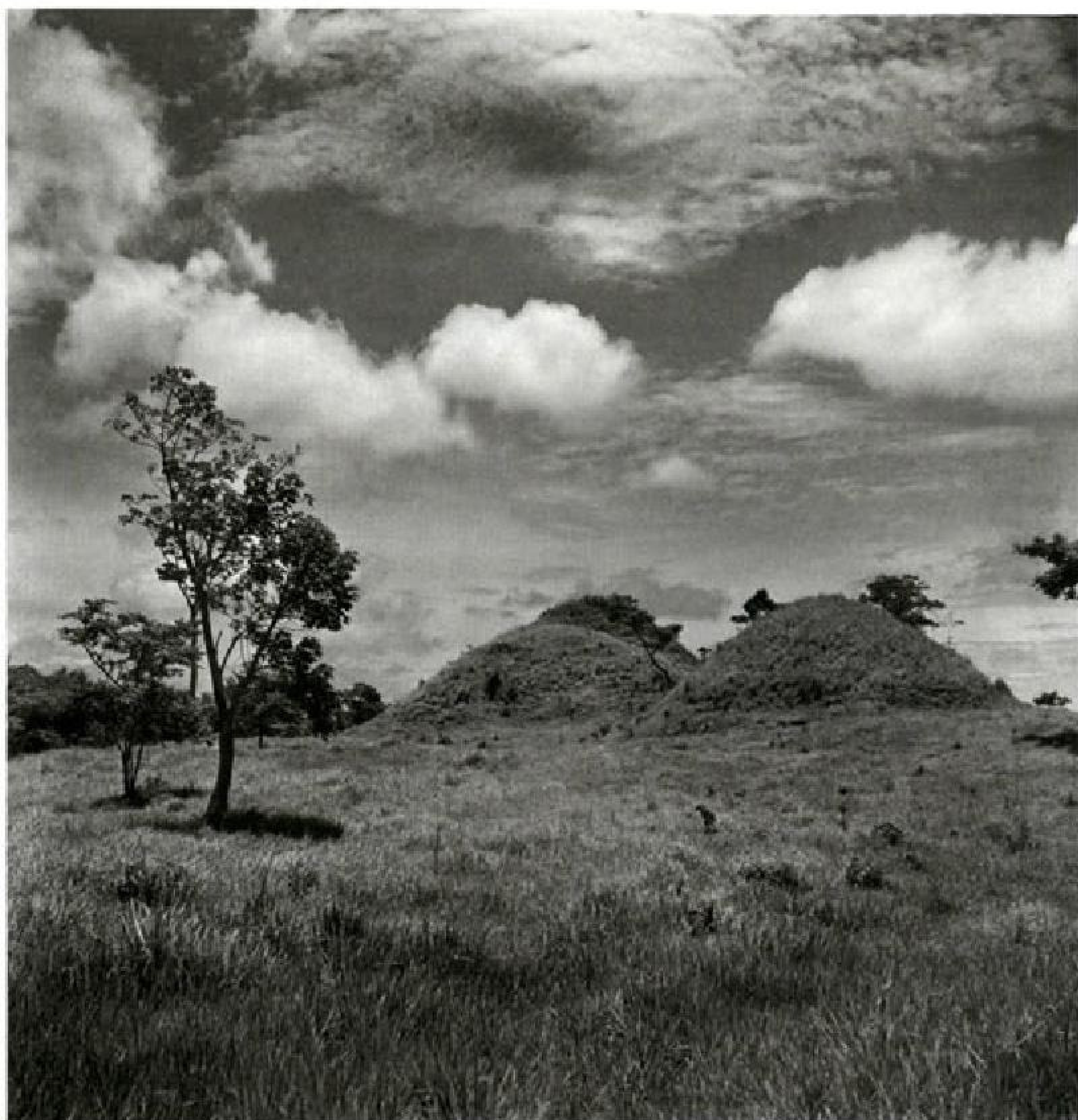
Si descontamos la inevitable visita al socorrido Janitzio, en 1950, los grandes reportajes etnográficos de Nacho López empiezan en la segunda mitad de esa década con sus viajes a la Tarahumara, a Los Altos de Chiapas, y más tarde a la sierra mixe, a la Chontalpa y al Mezquital. Recorridos en los que encuentra y registra fotográficamente un "México profundo" al modo de Guillermo Bonfil. Pero el safari en Tabasco, cinco años antes, cuando sus mayores incursiones eran por la selva de asfalto, es otra cosa: más una saga de explorador que una experiencia de etnógrafo visual, más una aventura extrovertida que un encuentro de trascendencia antropológica.

En la línea de viajeros legendarios como David Livingston, descubridor –para los blancos– de las cataratas Victoria, y del periodista y aventurero Henry Morton Stanley, que lo encontró a orillas del lago Tanganyka donde se había extraviado en su búsqueda de las fuentes del Nilo (encuentro que dio lugar a la inefable frase: "Dr. Livingston, I assume?"), la aventura tabasqueña de Carlos Argüelles, Carol Savoil y Nacho López ha de haberles recordado *Las minas del rey Salomón*, espectacular película de Compton Bennett, que seguramente habían visto meses antes en el cine Roble. Sin duda Carol debió sentirse Deborah Kerr, mientras que Nacho y Carlos hubieron de disputarse el personaje de Stewart Granger.

El reportaje "¡Esta es Itzamkanak, tumba de Cuauhtémoc!", título al que acompaña el balazo: Mañana *descubre la capital de la gran Acalan y establece la más sensacional de las hipótesis, despejando la incógnita histórica sobre la tumba del último emperador azteca*, y las dos entregas siguientes tituladas "Alas de la leyenda en la piedra" y "El secreto

PÁGS. 153 - 154: DOS IMÁGENES DEL FOTORREPORTAJE "¡Esta es Itzamkanac, tumba de Cuauhtémoc!" (*Mañana*, núm. 416, 18 de agosto de 1951). La segunda de ellas fue publicada con el siguiente pie: *Desde lo alto de una pirámide, Nacho López logró esta extraordinaria fotografía, donde se aprecia a los expedicionarios bajando por un costado. Febrilmente seguía la búsqueda de monumentos. Todos iban llenos de garrapatas y de piquetes de toda clase de insectos. Sin embargo era apenas el principio de las cosas que ofrecía a cada paso la metrópoli devorada por la selva cuatrocientos años atrás. Por aquí había pasado Hernán Cortés camino a las Hibueras. Aquí se había acusado a Cuauhtémoc de dirigir una conspiración contra los españoles y en las afueras del lugar había perecido ahorcado el último de los emperadores aztecas. A media selva, en los últimos días de julio de 1951, se empezaba a escribir un gran capítulo de la Historia de México.*





de Arenitas", están más en la tesitura de los que publicaba *The National Geographic Magazine*, como *Along the Old Spanish Road in Mexico*, del periodista Herbert Corey y el fotógrafo Clifton Adams –que también le siguen la pista a Hernán Cortés– que de las fotos de Nacho que acompañan *Viaje a la Tarahumara*, *La última trinchera* o *Los pueblos de la bruma y el sol*.

Y no es que los registros tabasqueños sean malos, es que su intención es otra, pues aquí la atención no está puesta en los quehaceres de otomíes, rarámuris, mixes o tzotziles sino en la aventura propia, intransferible, personal. Pero aunque en apariencia se trata de una aproximación superficial a los paisajes exóticos y la naturaleza agreste e indómita, como escenografía de un recorrido apasionante, una última vuelta de tuerca nos remite al verdadero encuentro en la selva.

"Lejos de la civilización, junto al río de los mil pueblos, hallamos en una ranchería algo sorprendente: una habitación tapizada con ejemplares de la revista *Mañana*", y

Ruinas prehispánicas devoradas por la selva. Imagen tomada en Arenitas, Tabasco, que formó parte del fotorreportaje "El secreto de Arenitas". Revista *Mañana*, núm. 418, 1 de septiembre de 1951.



EL SECRETO DE ARENITAS

CINCO SIGLOS DE OLVIDO OCULTARON A LOS OJOS DEL MUNDO UNA GRAN CIUDAD MAYA, DESCUBIERTA EN LA SELVA TABASQUEÑA POR *Mañana*

POR

CARLOS ARGÜELLES

Fotos: NACHO LÓPEZ

CAP. II

sobre la apoyatura está la foto del lector sentado en la sillita, que ahora sabemos es don Cándido Ortiz, el dueño y capitán de La Gitana, el hombre que en el corazón de la selva resultó ser un coleccionista de *magazines*.

Si al final de su viaje Stanley encontró a Livingston y al término de sus exploraciones doña Eulalia dio con los presuntos huesos de Cuauhtémoc, lo que resulta de la saga de Carlos, Carol y Nacho no son tanto las pirámides y los petroglifos como la presencia de iconófagos silvestres en lo más recóndito de la manigua tabasqueña. "¿Ya vio el último número de *Mañana*, supongo?", habrá dicho Nacho, remedando a Stanley, antes de tomarle la fotografía a don Cándido.

El registro de la saga tabasqueña, con todo y lector de *magazines*, es tan revelador como las crónicas y ensayos urbanos y como los reportajes etnográficos. Porque las búsquedas identitarias están fechadas, y a mediados del pasado siglo el mayor aporte en curso al *melting pot* nacional era la vertiginosa iconografía que desplegaban los medios de comunicación de masas y en particular la atesorable imaginería de los *magazines*. Por esos años, la capa del México profundo que estaba sedimentando era el cosmopolitismo vicario propiciado por la globalización de las imágenes, una iconósfera cuya ubicuidad y baratura nos permitía a todos ser ciudadanos del mundo sin tener que salir de nuestro rancho, nuestro bohío, nuestra champa. **/ Armando Bartra**

Primeras planas del fotorreportaje "El secreto de Arenitas". Revista *Mañana*, núm. 418, 1 de septiembre de 1951.



Imagen completa de la fotografía que se reprodujo en el reportaje gráfico "¡Alas de leyenda en la piedra!...", a la que acompañó el siguiente pie: *Lejos de la civilización, junto al río de los mil pueblos hallamos, en una ranchería, algo sorprendente: una habitación tapizada con ejemplares de la revista* Mañana. *Había algo de satisfacción al observar que nuestra publicación tenía lectores allí. Don Cándido Ortiz completó el amable panorama.*


REFORMA-JUS


ICIA-Y-LEY

Doña Josefa Espejo, viuda de Zapata, es una mujer a la que poco importa cuanto la rodea, considerados en su indiferencia, sucesos y personas. | *La casa que habita –en las orillas de "Plan de Ayala"– está formada por tres espaciosas habitaciones: sala y granero una; recámara colectiva otra; cocina la restante. El espacio principal lo ocupa la supuesta sala, adornada profusamente con imágenes de santos, retorcidas cintas de colores, veladoras votivas y retratos de familia, entre los que destaca uno poco conocido de Emiliano Zapata.* | *Doña Josefa se pasea continuamente de una a otra habitación, perdida la mirada, las manos retorciendo nerviosamente una orilla del raído delantal, inaccesible a las preguntas. Pero una de ellas, detuvo su paso y agitó su mutismo para extraer al exterior una respuesta: mi esposo era un buen hombre...* | *[...] Y doña Josefa volvió a su mutismo, indiferente a nuestro interrogatorio.* | *Había sin embargo que averiguar mucho más. Y en nuestra ayuda vino el regidor de hacienda del poblado:* | *—Mire usted, doña Josefa, los señores son periodistas y pueden ayudarla para que el gobierno le aumente la pensión...* | **Luis Gutiérrez y González**

Del reportaje "*Hoy* visita a la viuda de Zapata!".
Revista *Hoy*, núm. 840, 28 de marzo de 1953.

PÁGINAS ANTERIORES: Teatro al aire libre en una comunidad de Morelos, ca. 1965.
Fondo Nacho López © 381077 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Esta imagen de doña Josefa Espejo fue tomada en su casa de Plan de Ayala, Morelos, y formó parte del reportaje "*Hoy* visita a la viuda de Zapata!". La leyenda que la acompañó, rezaba así: *Doña Josefa Espejo Vda. de Zapata, mujer de rasgos enérgicos y reducido espíritu; vive sin importarle el mundo que la rodea, indiferente a sucesos y personas, y sumida en una pobreza que mucho se aproxima a la miseria.* Revista *Hoy*, número 840, 28 de marzo de 1953.
Fondo Nacho López © 375123 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Base del astabandera que en honor del general Emiliano Zapata erigieron los ejidos del Estado de Morelos. Anenecuilco, Ciudad Ayala, Morelos, ca. 1965. Fondo Nacho López © 375130 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





Casa Museo Emiliano Zapata, que alberga las ruinas de la vivienda donde nació el jefe del Ejército Libertador del Sur. Este recinto fue abierto al público en 1960, con motivo del 50 aniversario del inicio de la Revolución Mexicana. Anenecuilco, Ciudad Ayala, Morelos, ca. 1965.
Fondo Nacho López © 375141 y 375138 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.


10 DE DICIEMBRE
DE 1950
Nacional

NACHO LÓPEZ Y LA MEXICANIDAD

John Mraz

La insistente exploración de "lo mexicano" por parte de artistas e intelectuales durante el siglo pasado podría ser efecto de la herencia colonial, producto del conflicto étnico entre españoles, indios y mestizos, o bien el resultado de la experiencia neocolonial de vivir a la sombra de la nación más poderosa del mundo. Sean cuales fueran las razones, el catalizador inmediato fue la revolución de 1910-1920. Y es que un cataclismo social de esa magnitud arrasa con las viejas maneras de hacer las cosas y vuelve problemáticas las estructuras mismas de la autodefinición, que, hasta ese convulsivo momento, habían reinado sin cuestionamiento alguno. Ante ese repentino desvanecimiento de todo lo que parecía tan sólido, las figuras culturales intentan ofrecer versiones alternativas de congruencia nacional, en medio de la construcción de sus propias visiones nuevas de esta realidad-en-transformación que están viviendo. En términos generales, podríamos decir que esta búsqueda tomó dos caminos: el oficial y el de la disidencia.



Por un lado, estaba el proyecto de construcción del Estado. La "unidad nacional" era, en la década de los cuarenta, el concepto imperante, que reemplazaba al pluralismo propio del régimen de Lázaro Cárdenas. Carlos Monsiváis se refirió así al espíritu de esa época: "Nada de 'país plural' o de 'diversidad cultural', *México es uno*".[1] Los medios de comunicación masivos representaban esa unidad como presidencialismo y pintoresquismo: los primeros vuelto iconos (e intocables), los segundos vuelto exóticos (y seguros). Fotógrafos como Enrique Díaz, Luis Márquez y Hugo Brehme cristalizaron la mexicanidad en el rostro del gran patriarca y en la figura anónima del indígena/ campesino sonriente/ sufriente de las revistas ilustradas, y cineastas como Emilio Fernández y Gabriel Figueroa los llevaron a la pantalla. El pintoresquismo le servía al nuevo orden en tanto otorgaba a los que no llevaban traje ni corbata un lugar no amenazante. Además, se podía vender con facilidad a los extranjeros, que suelen vivir convencidos de que la autenticidad de los pueblos latinoamericanos radica en que se parezcan a la caricatura en que los convierte semejantes representaciones folclóricas.

ARRIBA: Toma desde el interior del Museo de Artes e Industrias Populares, ubicado en avenida Juárez. Ciudad de México, 1963. Acervo Familia López Binnqüist.
IZQUIERDA: Vendedor de estampas religiosas. Ciudad de México, diciembre de 1950. Fondo Nacho López © 374261 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



CAMPEONES

JUGADORES

CARAMBOLA!

Jugadores De Billar

UN ESTUDIO PSICOLOGICO DE NACHO LOPEZ

Por el otro lado, estaban los que rechazaban el camino fácil del pintoresquismo y el oficialismo. Entre los que intentaron construir una visión antipintoresca e histórica de la mexicanidad en la época posrevolucionaria están los fotógrafos Tina Modotti y Manuel Álvarez Bravo, además del cineasta Fernando de Fuentes. La redención que realiza Álvarez Bravo de la gente común y corriente y de su subsistencia cotidiana ha tenido un gran impacto en los fotógrafos mexicanos y en sus búsquedas de la identidad nacional. Nacho López, uno de los fotógrafos más notables que continuaron la ruta señalada por Álvarez Bravo, se propuso rescatar el valor de lo aparentemente insignificante y la dignidad de lo, a todas luces, pisoteado. Su búsqueda de una estética que diera testimonio de los desheredados apareció a lo largo de la década de los cincuenta en ensayos fotográficos que se publicaron en *Hoy*, *Mañana* y *Siempre!*, revistas ilustradas mexicanas que participaron en el *boom* mundial de ese medio junto con *Life*, *Look*, *Picture Post* y *Vu*, entre muchas otras.[2] Metido explícitamente en el asunto de la identidad nacional, Nacho López produjo ensayos fotográficos como "México: dolor y sangre, pasión y alma" y "México místico", a la vez que exploró la ciudad de México como un microcosmos de la nación en los ensayos "Un día cualquiera en la vida de la ciudad" y "Las mil caras de la ciudad".

Lejos del presidencialismo, Nacho López propuso una alternativa a la uniformidad de la época en ensayos fotográficos que definen el carácter nacional en términos de los

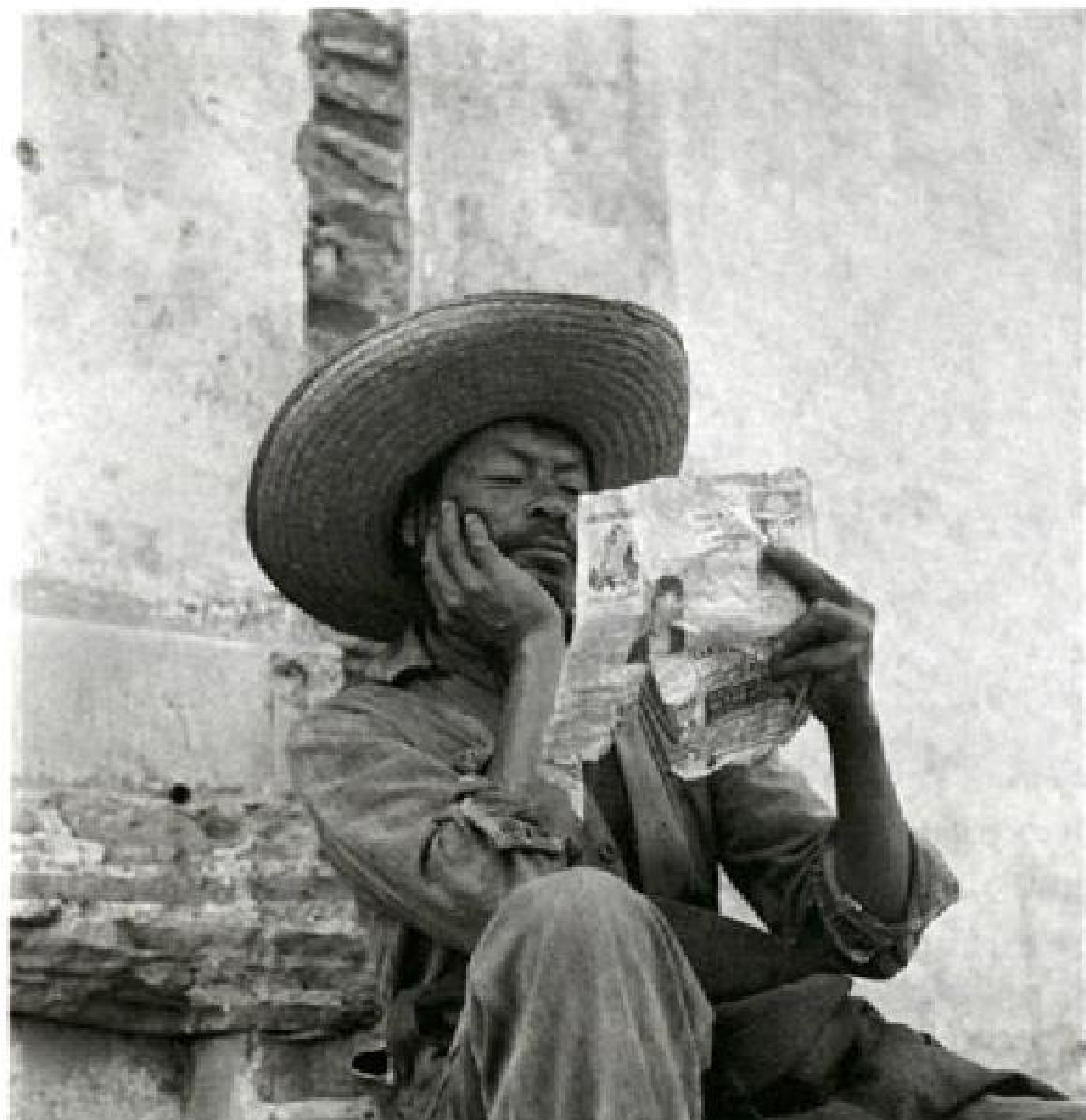
ARRIBA: Planas del fotorreportaje "Jugadores de billar: un estudio psicológico de Nacho López", publicado en *Siempre!*, núm. 44, 24 de abril de 1954. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.
DERECHA: Planas del reportaje gráfico "Noche de muertos", publicado en *Mañana*, núm. 377, 18 de noviembre de 1950. Centro de Documentación Galería López Quiroga.

varios Méxicos que retrató. Estos ensayos versan sobre "mundos aparte". Obviamente se trataba de universos sumamente alejados de los lectores de las revistas de clase media, pero diametralmente opuestos a la visión homogénea construida por el régimen. Los mundos que Nacho López capturó fueron los de los pobres y los presos, los que viven de un trabajo peligroso e inusual, mundos invisibles en el régimen de Alemán. Y fueron presentados como "mundos" y no como existencias en los márgenes de un México "real". Sus jugadores de billar, harapientos y chimuelos, viven en un "mundo de aventuras". Aunque la sociedad del alemanismo los consideraba como fracasados, sus expresiones animadas y dinámicas muestran que han construido su propio "mundo fabuloso de triunfos y derrotas".[3]

Pese a que Nacho López llegó a expresar la mexicanidad en los términos cotidianos que introdujo Álvarez Bravo, la tentación de seguir la ruta estereotipadamente pintoresca quedó reflejada en su primer ensayo fotográfico, "Noche de muertos", publicado en 1951. La tradición dominante de la fotografía indigenista era (y, con frecuencia, sigue siendo) la representación de los indígenas como víctimas pasivas aunque dignas, y López se apegó a esta convención al retratar a mujeres y niños purépechas con un tono de resignación y estoicismo, y al fotografiar en picada a seres, cuyos "rostros impasibles no reflejan ningún sentimiento". Así, podría aplicarse a Nacho López la observación de Alan Sekula, según la cual hay "la tendencia de fotógrafos documentales profesionales a apuntar sus cámaras hacia abajo para retratar a aquellos con poco poder o prestigio".[4] Aún más condenable me parece la perspectiva desde la que tomó las fotos, pues la cámara que empleaba López era una Rolleiflex, que se colocaba a la cintura.[5] De haber sido una cámara de 35 mm, que se coloca a nivel del ojo, el ángulo en picada hubiera sido más explicable. Pero el hecho de que realizara ángulos muy picados con una Graflex



se puede entender como una decisión expresiva, pero no sólo de su estética, sino de su perspectiva política hacia los indígenas. Sus imágenes recuerdan el estilo visual de Gabriel Figueroa, y aunque podríamos interpretar el exótico retrato de los purépechas de López como una cierta búsqueda de los "mundos aparte", lo pintoresco de sus imágenes permite incorporarlas en la retórica oficial del nacionalismo.



Existe una fotografía de Nacho López, reproducida una y otra vez en libros y revistas, que evidentemente toca una fibra profunda de la psique del mexicano y transforma nuestra perspectiva de su trabajo. Se trata de *Campesino leyendo un pedazo de periódico*, 1949, según la descripción hecha por el propio López en los sobres de los cuatro negativos que se hallan en su archivo. En uno de ellos, López escribió: "¿(cartel) de campaña?" –en referencia, acaso, a su posible uso en uno de los programas de alfabetización del gobierno–. Este había sido el foro para la imagen más conocida de los Hermanos Mayo, tomada por Paco Mayo y que obtuvo el primer premio en *Palpitaciones de la vida nacional*,[6] importante muestra de fotoperiodismo organizada por el crítico de arte Antonio Rodríguez, en 1947. La fotografía de Paco Mayo de una abuela aprendiendo a leer a la luz de una vela junto con sus nietos resultó sumamente conmovedora y sentimental. La imagen de Nacho –fuerte, contradictoria e impertinente– no admite semejante lectura. La fotografía está tomada desde un ángulo inferior: uno de "los de abajo" aparece en una toma reservada a los poderosos. Es decir, la cámara apunta hacia arriba para retratar lo que, por lo general, captura al apuntar hacia abajo –en el supuesto caso de que la cámara se llegue a fijar en estos personajes–.

Es obvio que las tomas desde abajo se emplean con frecuencia no sólo para retratar a dirigentes y otros personajes importantes, sino también para expresar la fuerza de una clase; ejemplo de esto sería la imagen clásica de los Hermanos Mayo de un obrero blandiendo un martillo.[7] En la fotografía de Nacho López, sin embargo, la singularidad

ARRIBA: Imagen tomada en el cruce de las avenidas Cuauhtémoc y Obrero Mundial, que formó parte del fotorreportaje "La calle lee...", publicado en la revista *Mañana*, núm. 382, 23 de diciembre de 1950. El pie que la acompañaba decía: *Una máscara de bronce tendría más expresión que el rostro totémico. Perdido en el laberinto de las informaciones encontró seguramente lo que arrastró su conciencia detrás de los sucesos.* Fondo Nacho López © 386545 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

de este campesino hace que no se lo pueda reducir a un mero símbolo de su clase. De hecho, no aparece en nombre de los de su clase, tal y como aparecen representados los campesinos en las imágenes realizadas por los Mayo de la región de La Laguna, en donde el ángulo en contrapicada permite destacar sus palas contra el cielo. La particularidad del campesino de Nacho López se deriva, en buena medida, de su fisonomía y la actitud que asume. No se trata de la típica víctima rural, hambrienta y triste, tampoco del campesino pintoresco que sonríe estúpidamente ante la cámara. Relajado y con una ligera sonrisa, es evidente que el campesino de Nacho está posando para el fotógrafo. Los cuatro negativos que existen son prueba de ello. Sin embargo, la propia imagen es en este sentido explícita, sobre todo por la forma en que el sujeto sostiene el periódico, como si siguiera las instrucciones del fotógrafo, pero también de un modo que es en cierto sentido único de *él*.

La colaboración entre el fotógrafo y el sujeto fotografiado dio como resultado una imagen compleja, cuyos elementos iconográficos echan raíces en las transformaciones que caracterizaron a este período. El sombrero y la piel bronceada lo identifican como campesino, sin embargo el overol es una prenda típica del trabajador urbano. Más aún, las paredes que lo rodean refieren a un espacio citadino. Esta imagen podría ser leída como una metáfora de la transición de los mexicanos del campo a la ciudad en aquellos años. Podríamos agregar a esa lectura la idea de que la intención del fotógrafo al darle el periódico fue la de establecer la analogía: "pedazo de papel / pedazo de hombre". Así tendríamos la exposición visual de lo que Roger Bartra ha descrito como "la tragedia del campesino indio obligado a ser proletario antes de tiempo", presumiblemente una de las fuentes del mítico complejo de inferioridad que fue crucial para las teorías de la mexicanidad en esa época.[8] Con todo, la singularidad de este individuo atenta contra nuestras expectativas simbólicas, y nos deja con un "mexicano cualquiera" que no es, a la vez, sino él mismo.

Nacho López se preocupó por redefinir algunos de los símbolos nacionales y también ahondó en un motivo recurrente de la cultura mexicana, la muerte. En las páginas de *Hoy*, llegó a decir: "en profundo respeto, el mexicano ríe con la muerte".[9] Así no sólo le dio a este tema un giro lúdico, sino que se burló de la mortalidad al tomar a un hombre posando como si le estuvieran tomando medidas para uno de los varios ataúdes que aparecen en la tienda, a sus espaldas (ver página 51).

Otro valor fundamental de la mexicanidad es el machismo, y López representó su perspectiva en una de sus fotos más famosas: la de una bella mujer asediada por las miradas masculinas. Resulta revelador comparar esta imagen con las que tomaron otros fotoperiodistas de escenas similares. La conocida Maty Huitrón, motivo de los piropos, es fotografiada desde la cintura de Nacho López. Este ángulo resalta sus formas, y coloca a la muchacha por encima de sus "admiradores", a prudente distancia. El fotógrafo le otorga una sensación de poder, aun en medio de la masculinidad. La imagen de Ruth Orkin, *An American Girl in Rome*, está tomada de un ángulo un poco picado, que atrapa a la modelo, más delgada y frágil que Huitrón, tapándose el pecho con un chal como para protegerse de las miradas de los hombres, más agresivos que los que aparecen en la foto de López. Así, Orkin dibuja con más claridad el hostigamiento que sufre la mujer en la calle a través de los "cumplidos", algo también captado por

Xavier Miserachs en *El piropo*, fotografía instantánea en la que una mujer baja de la banqueta para esquivar a un hombre que se le echa encima.[10] La foto de López es una celebración visual, en forma y contenido, del hiper-machismo que, desgraciadamente, a veces parece formar parte integral de "lo mexicano".

Aunque no fue religioso, López entendía que la fe, sobre todo en la Virgen de Guadalupe, es uno de los pilares de la mexicanidad. Por eso abordó en su fotoensayo "México místico" esta reverenciada figura y en otro artículo ilustrado reflexionó sobre el acto de retratar al tomar a una pareja ante la pintura de la Virgen e incluir al fotógrafo ambulante. En el escenario provisto para hacer las fotos de los visitantes a la Basílica de Guadalupe, vemos el empleo de los símbolos prefabricados para inculcar la identidad oficial. Sólo que al incluir al fotógrafo, la imagen se vuelve una metafotografía que reflexiona sobre la responsabilidad de las imágenes en el proceso de creación de un nacionalismo mojigato, homogéneo y exclusivo, que pesa fuertemente en el alma mexicana. Obviamente, el propio acto fotográfico de López demostró posibles usos alternativos de este arte.



Una exhibición fotográfica que Nacho López organizó a mediados de los años cincuenta ofrece un ejemplo de las maneras en las que se podría definir "lo mexicano", además de los empleos infames que se hizo de esta ideología, a veces por parte de sus propios colegas de la prensa. Cuando se estrenó *Nacho López, fotógrafo de México*, en noviembre de 1955, en el Salón de la Plástica Mexicana (una galería del Instituto Nacional de Bellas Artes), no pareció provocar ninguna controversia. López era uno de los pocos fotoperiodistas en exponer su obra, aunque existían ciertos antecedentes, como el de Antonio Rodríguez, antes mencionado.[11] Así, al público del Distrito Federal no le resultaba del todo extraño ver fotoperiodismo en un espacio reservado, por lo general, al arte. Muchas de las imágenes de la exposición de López, además, ya habían sido publicadas en revistas ilustradas. La sorpresa fue entonces grande cuando al ser expuesta su obra un año más tarde en Washington D.C., se le acusó a López de "denigrar a México".

López había "peinado" su archivo con el fin de crear una exposición que presentara "al ser humano en medio de su lucha por sobrevivir dentro de una sociedad hostil".[12] Afirmando que "la fotografía es una poderosa arma de denuncia", López sentía que había

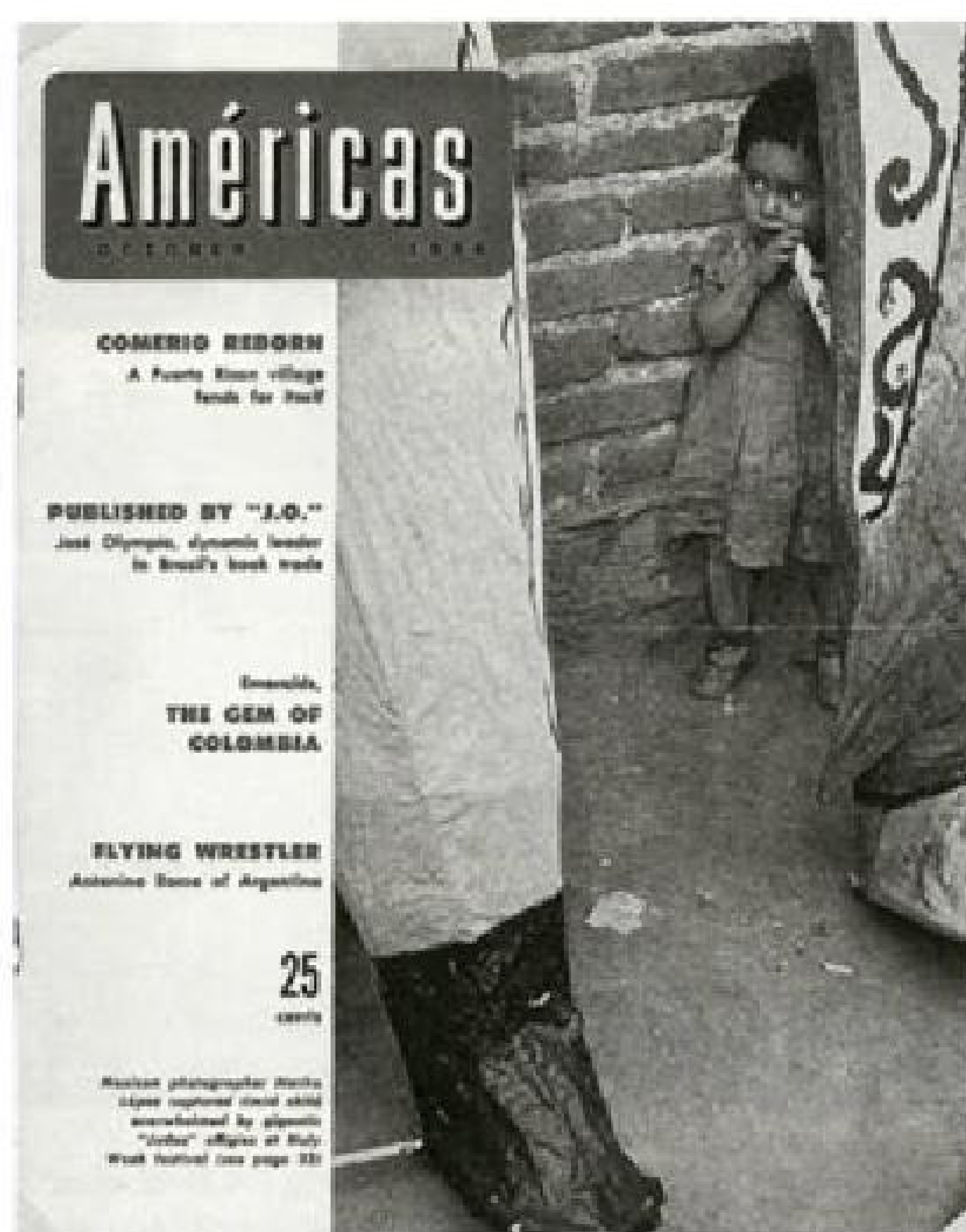
Imagen perteneciente al fotoensayo "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", publicado en *Siempre!*, núm. 1, 27 de junio de 1953. Fondo Nacho López © 405648 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

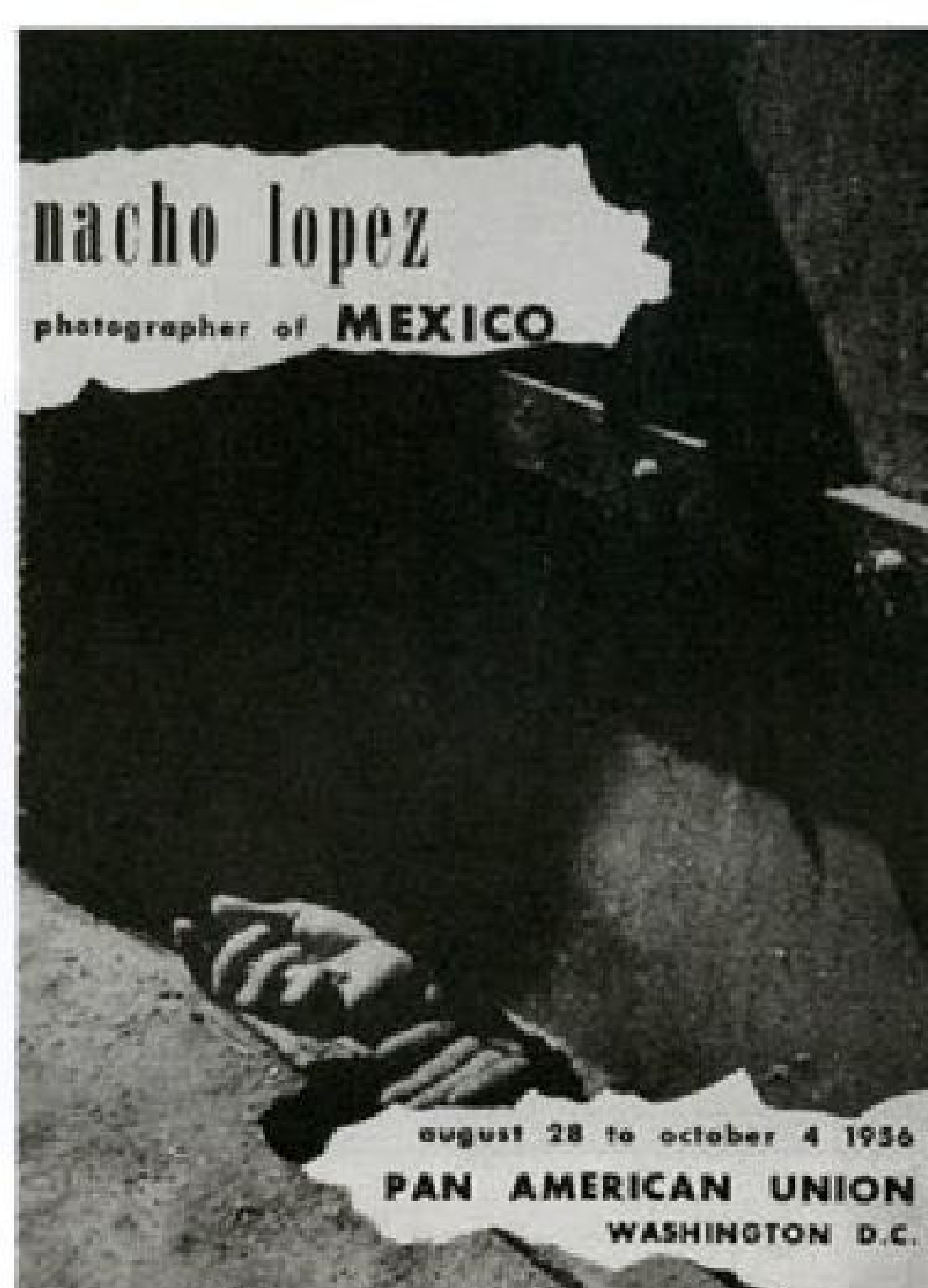


Imagen de la serie "Virgen India". Villa de Guadalupe, ciudad de México, 1950.
Fondo Nacho López © 405650 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

"fotografiado al humilde como un ser lleno de dignidad y autoestima". Su posición contrastaba con la del "fotógrafo-cazador-furtivo que visita el zoológico sin considerarse como integrante del mismo zoológico", cuya superficialidad convertía la miseria en "imágenes pintorescas": "Yo estoy aquí, ¡qué afortunado! Tú estás allá, ¡qué desgraciado! En estas expresiones la comunión está ausente". López argumentaba que los fotógrafos tenían que establecer una relación con los fotografiados: "Sentarse a comer tacos con el obrero y el campesino, dormir sobre la tierra al cobijo de techos de lámina y cartón, embriagarse con la parroquia de la pulquería, conversar, convivir durante meses y días en las montañas, viajar en autobuses de segunda, son conductas para tratar de entender al hombre". La perspicacia de López se demuestra en el reconocimiento de los dos enormes problemas que existen al retratar a México: el exotismo endémico y el proceso de "americanización" que se estaba volviendo muy pronunciado entre algunos miembros de la nueva clase media urbana. Así, alegaba que: "El gran reto actual consiste en no hacer una fotografía colonialista en el juego de los espejos que aniquilan al hombre. Desde hace tiempo intento captar y denunciar aquellos fenómenos sutiles que el imperialismo maneja agresivamente para hacernos sentir pueblo supeditado e inferior".

La exposición *Nacho López: Photographer of Mexico* fue montada en la Unión Panamericana, sede de la Organización de los Estados Americanos, y las reacciones iniciales fueron muy favorables. El embajador mexicano en los Estados Unidos, Manuel Tello, la inauguró junto con Luis Quintanilla, el representante mexicano en la OEA, el 29 de agosto de 1956. Tello comentó que López "caracteriza maravillosamente a ese grupo de artistas mexicanos que se dedican a reproducir los aspectos más reales y, a veces, más trágicos, del pueblo mexicano".[13] La revista de la OEA, *Américas*, publicó un artículo sobre la exposición, en el cual se señalaba que las imágenes no son convencionales, pero "como el pintor holandés angustiado, Vincent Van Gogh, López intenta expresar la belleza escondida de








los seres humanos atormentados. Esos hombres y mujeres, llenos de sabiduría y humildad mientras se ocupan de la trivia de la vida cotidiana, encaran sus horas de tragedia y triunfo con una simple dignidad humana".[14] La revista añadió que la exposición "subsecuentemente haría una gira a través de los Estados Unidos".

Parecía que López había llegado a la tierra prometida. El Jefe de la Sección Artes Plásticas de la OEA, José Gómez Sicre, escribió al fotógrafo: "Casi puedo decirle que tiene un futuro brillantísimo por delante", y describió las oportunidades que se le iban abriendo. Varias revistas habían expresado interés en publicar fotos de López y, además, el San Francisco Museum of Art y el New Orleans Museum querían la exposición.[15] *Life en español* publicó un ensayo sobre López en su número del 19 de noviembre de 1956, en el cual afirmó que: "Su lente tiene 'corazón'".[16] La revista neoyorquina, *Visión*, dedicó una página a sus imágenes y describió el "triunfo internacional" de su fotografía que "se centra en la vida de los humildes, de la gente de la calle, en su profundo y secular sentido de la muerte, y en el estoicismo que muestra siempre ante el dolor".[17] La embajada de los Estados Unidos en México ofreció comprar una copia de la foto de las manos debajo de la puerta oxidada de una celda, imagen que aparecía como portada de la hoja de sala.[18] Gómez Sicre concluyó una carta: "Su reputación alcanzará el nivel internacional que desde hace tiempo merece".

A pesar del futuro prometedor que parecía tener enfrente, Nacho López no había contemplado lo estrecho de los límites de la mexicanidad, ni el papel que desempeñarían los periodistas, auto-designados "perros guardianes", en lo que era aceptable que representara a la nación. Parece que un grupo de reporteros del Distrito Federal estaba viajando por los Estados Unidos cuando vieron la exposición. Se ofendieron –"como mexicanos"– por lo que consideraron imágenes que "nos denigran".[19] Su furia nacionalista fue tal que cuestionaron el derecho de ciudadanía de Nacho López: "Un tal Ignacio López, fotógrafo que hizo la exhibición y que se dice mexicano, no aparece registrado como tal y se ignora su verdadera nacionalidad".[20] Alegaban además que López "presentó solamente los aspectos más bajos de la vida de nuestra metrópoli" y, aunque reconocían que había una cierta "incohe-

ARRIBA: Inauguración de la exposición *Nacho López: Photographer of Mexico* en la Unión Panamericana de la Organización de los Estados Americanos. 29 de agosto de 1956, Washington, D.C. Fondo Nacho López. INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: Portada de la revista *Américas* con una imagen de Nacho López e impreso promocional de la muestra que el fotógrafo presentó en la capital estadounidense.
Fondo Nacho López. INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y Acervo Familia López Binnqüist.

rencia" al argumentar que fotografías que se habían exhibido y publicado en México fueran censuradas en una exposición en el extranjero, de todas maneras insistían en que: "La ropa sucia no es para exhibirse fuera".

Los periodistas se quejaron con el embajador Manuel Tello, pero cuando él rehusó intervenir llevaron su petición a Luis Quintanilla. Más vulnerable o menos diplomático, el burócrata manifestó que: "cualquiera que fuera el mérito artístico de la exposición, no reflejaba el grado de civilización, adelanto y progreso que existe actualmente en nuestro país y que, por tanto, dichas impresiones causaban grave perjuicio a nuestra nación".[21] Quintanilla ordenó que se retiraran algunas de las imágenes de la exposición y debió haber presionado a Gómez Sicre porque, en lo que parece ser su última correspondencia con López, el funcionario informó al fotógrafo que: "El ataque injusto y bastante malicioso de un grupo de periodistas que vino a Washingon me hizo detener toda gestión de circular la muestra en los Estados Unidos".

Dentro de México, amigos de López como José Luis Cuevas le apoyaron. Un joven y prometedor arqueólogo, Raúl Flores Guerrero, escribió una defensa apasionada del realismo fotográfico, la "más hiriente y estrujante, la más humana" de las artes.[22] Para Flores Guerrero, López "solamente aspira a dejar el testimonio más veraz, a la vez hermoso y dramático, sublime y desgarrador de la realidad actual, la visión más completa de todo lo que constituye el verdadero México". En esta batalla sobre la mexicanidad, Flores Guerrero concluyó: "No son pues las fotografías de Nacho López las que denigran a México. Denigrante es la actitud de los mexicanos que no tienen la capacidad suficiente para justipreciar el arte más trascendental que se produce en su país, ya se trate del arte pictórico de un Orozco o de un Rivera, o del arte fotográfico de 'un tal Ignacio López'." A pesar de los argumentos esgrimidos por Flores Guerrero en favor de una identidad nacional basada en una apreciación realista de la situación del país, los primeros esfuerzos internacionales de Nacho López por emplear el poder del índice fotográfico para construir una representación verídica de su país se hundió en las restricciones de un nacionalismo diseñado para mantener a los mexicanos en su lugar.

Aunque sus colegas se mostraron muy entusiasmados de acusar a Nacho López de "denigrar a México", al parecer él fue el único fotoperiodista que realizó un fotoensayo en el que intentaba disertar explícitamente sobre el tema del país.[23] Las fotos y el texto enfatizaban tanto las enormes diferencias como las relaciones de clase: "¡Luces y sombras de México! Contraste permanente de su pueblo; miseria y opulencia, serenidad y violencia en los corazones, presente y pasado en la vida cotidiana, pasión, sangre, dolor, todo lo que es la esencia mexicana".

En la foto que ocupa el lugar privilegiado del ensayo, vemos el retrato de un "agachado" en una versión particularmente afligida de la pose clásica, agarrando la corona de su viejo sombrero, su saco hecho jirones.[24] El texto incita a la empatía e insiste en la capacidad única de la fotografía para testimoniar: "Es como si el indígena ocultara, bajo el ancho sombrero, la vergüenza de su miseria y su abandono. No es una simple fotografía, es, mejor, un documento". Sin embargo, aunque fue acertada la crítica al Estado alemanista por haber dejado a los campesinos hundirse en la pobreza, esta imagen no es tanto un índice de la situación social como un documento de las intenciones del fotógrafo.


LA FABRICA

IMAGINACION

México

DOLOR Y SANGRE, PASION Y ALMA

De hecho, el "indígena" (que parece ser un simple habitante de la ciudad o un amigo de López que se puso un viejo saco y un sombrero para la foto) es parte de un escenario elaborado, que probablemente el fotógrafo armó frente a una casa de madera deteriorada por la intemperie, lo que proporciona un trasfondo texturizado. Detrás del "indígena", López colocó a un niño que refleja la angustia del agachado: el niño se recarga en la pared, con su brazo en la frente, como si estuviera acongojado. Este niño fue recortado completamente de la imagen publicada; probablemente se trata de una foto dirigida.

El héroe agachado había sido el arquetipo de lo mexicano desde que Samuel Ramos popularizó al "peladito" en *El perfil del hombre y la cultura en México*, obra publicada en 1934. Este mito se había vuelto tan poderoso entre los intelectuales en busca de la mexicanidad, que un estudioso de la literatura sobre "México y lo mexicano" concluyó que estos individuos "concentran los rasgos de los miembros más desamparados de la sociedad como símbolo de toda la nación".[25] Ahora bien, esta figura era lo opuesto del hombre trajeado y exitoso; gracias a ella muchos recordaron a aquellos millones de mexicanos atrapados en una miseria sin fin. Sin embargo, la foto de López insiste demasiado en ofrecer una imagen de derrota como modelo de la mexicanidad.

De las siete fotos, dos son de niños pobres: en una de ellas, una niña vive en "la miseria, la humildad", y en la otra, un niño lee en "la calle, su escuela". Nacho López dio una patada a la prensa mistificadora y al nacionalismo pintoresco al decir que el niño está leyendo "Rincones y paisajes de un México maravilloso". En una foto aparecen mujeres pobres, trabajando en una "antigua tortillería modernizada", síntesis del

Primeras planas de "México: dolor y sangre, pasión y alma". *Siempre!*, núm. 100, 2 de mayo de 1955.
Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

pueblo. En otra hay "gente humilde", la "antigua figura tan mexicana del cohetero". Las dos restantes no tienen figuras humanas, pero la mexicanidad está representada por los "sombreros charros, mexicanos, expresivos" y por cirios, de los que "cada hombre, cada mujer católicos, son un comprador en potencia". Sin embargo, los cirios funcionaron no sólo como una referencia al catolicismo sino, además, como una metáfora del subdesarrollo de México: "En los pueblos adonde no ha llegado aún la fuerza eléctrica, –¿pero el progreso ha llegado a alguna parte?– la fabricación de cirios es una gran industria".

En uno de sus ensayos escritos durante los años setenta, Nacho López reflexionó sobre el nacionalismo: ¿Cómo no ser nacionalista en el arte, la técnica, la ciencia, la filosofía, etc., en México o en América Latina, cuando vemos tangiblemente el bandidaje de las trasnacionales? Se necesita ser obcecado para ignorar que entre las armas ideológicas para defendernos como nación débil y evidenciar la miseria y las injusticias sociales, destaca el arte. Y, en el arte, una cosa es el sub-producto panfletario folclorista, y otra cosa el nacionalismo.[26]

En suma, ningún otro fotógrafo definió la mexicanidad en términos tan pluralistas. El México que Nacho López retrató en sus mejores fotoensayos no fue el que sus colegas de la prensa se volcaron a representar –los presidentes y los políticos, los banqueros y los empresarios, las celebridades, las actrices y los actores de un cine tan hecho a la medida de las necesidades del nacionalismo sentimental. La mexicanidad de Nacho López fue construida con la variedad de los mundos que fotografiaba.

Notas

1 Carlos Monsiváis, "Sociedad y cultura", en *Entre la guerra y la estabilidad política: El México de los 40*, coordinado por Rafael Loyola, México, CNCA y Grijalbo, 1990, p. 264.

2 Ver mis trabajos, *Nacho López y el fotoperiodismo en los años cincuenta*, México, Instituto Nacional de Antropología e Historia / Océano, 1999; *Nacho López: Mexican Photographer*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2003; "Today, Tomorrow and Always: The Golden Age of Illustrated Magazines in Mexico, 1937-1960", en *Fragments of a Golden Age: The Politics of Culture in Mexico Since 1940*, Gilbert Joseph, Anne Rubenstein y Eric Zolov, eds., Durham, Duke University Press, 2001, pp. 116-157.

3 Nacho López, "Jugadores de billar: un estudio psicológico de Nacho López", *Siempre!*, 44, 24 de abril de 1954, p. 20.

4 Alan Sekula, "Dismantling Modernism, Reinventing Documentary (Notes on the Politics of Representation)", *The Massachusetts Review*, XIX:4, Winter, 1978, p. 865. [La traducción es mía].

5 Entrevista con Rodrigo Moya, 1999.

6 La exposición de Antonio Rodríguez se conoce también como "Homenaje a los fotógrafos de prensa (México visto por los Fotógrafos de Prensa)", México, Asociación Mexicana de Fotógrafos de Prensa-Instituto Nacional de Bellas Artes, 1947 y "Primera exposición nacional de la fotografía de prensa".

7 Ver esta foto en John Mraz y Jaime Vélez Storey, *Trasterrados: braceros vistos por los Hermanos Mayo*, México, Archivo General de la Nación-Universidad Autónoma Metropolitana, 2005, p. 25.

8 Roger Bartra, *La jaula de la melancolía. Identidad y metamorfosis del mexicano*, México, Grijalbo, 1987, p. 110.

9 Nacho López, "México místico", *Hoy*, núm. 838, 14 de marzo de 1953, p. 28.

10 Ver la foto de Ruth Orkin en su libro, *A Photo Journal*, Nueva York, Viking Press, p. 90, y en el sitio www.orkinphoto.com/amergirl.html. La foto de Misrachs se puede encontrar en www.amicortina.com/fotpuntvistaesp/miserachsesp.htm.

11 Parece que Agustín Víctor Casasola organizó una exhibición del fotoperiodismo en 1911, que sería la primera en México.

12 Las citas en este párrafo y el anterior se pueden encontrar en un manuscrito escrito por Nacho López en 1956, que empieza con las palabras: "Una tempestad en un vaso de agua....", Acervo Familia López Binnqüist (AFLB).

13 *Excélsior*, 31 de agosto de 1956, AFLB. La nota periodística comenta que la exposición "ha alcanzado un gran éxito".

14 R.N., "The Mexico of Nacho López," *Américas*, octubre de 1956, núm. 33. [La traducción es mía].

15 Ver la correspondencia entre Nacho López y José Gómez Sicre en AFLB.

16 "Hablando de fotografías: visión mexicana de la muerte. Fotografías de Nacho López", *Life en español*, 19 de noviembre de 1956, pp. 10-12.

17 *Visión*, 1956, AFLB.

18 Carta de Harry Edwards, Agregado Cultural Auxiliar, Embajada Americana en México, 9 de noviembre de 1956, AFLB.

19 Ver las notas periodísticas y los manuscritos de López sobre este escándalo en AFLB. Las quejas centrales parecen haber venido de *Novedades*, un periódico en el que Miguel Alemán tenía "intereses directos", según Steve Niblo, *Mexico in the 1940s: Modernity, Politics, and Corruption*, Wilmington: Scholarly Resources, 1999, p. 346.

20 *Novedades*, 3 de noviembre de 1956, AFLB.

21 *Novedades*, 3 de noviembre de 1956, AFLB.

22 Raúl Flores Guerrero, "Las fotografías que 'denigran' a México", *México en la cultura*, 25 de noviembre de 1956, p. 5, AFLB.

23 "México: dolor y sangre, pasión y alma", *Siempre!*, núm. 100, 25 de mayo de 1955, pp. 22-24. Este fotoensayo está hecho con fotos del archivo de López. Algunas de éstas aparecieron incluso en otros ensayos, como la niña viendo cocinar a su mamá (de "Una vez fuimos seres humanos") y el niño leyendo (de "La calle lee"). En 1951, *Mañana* dedicó una sección grande sobre "El mexicano", donde apareció un fotoensayo sobre mexicanos, "En su identificación con la tierra, crisol de la raza", por Arno Brehme. En la discusión de los varios aspectos de la mexicanidad, no se hacía mención de la fotografía, *Mañana*, núm. 420, 15 de septiembre de 1951, pp. 83-232. El fotoensayo de Nacho López, "México místico", no contempla a la nación, sino que se enfoca en la religión.

24 La fotografía ocupa la esquina superior derecha, identificada como la primera zona de preferencia por Lorenzo Vilches, *Teoría de la imagen periodística*, Barcelona, Paidós, 1987, p. 63.

25 Ver Michael Maccoby, "El carácter nacional mexicano", en *Anatomía del mexicano*, Roger Bartra, México, Plaza y Janés, 2002, p. 249. Ver el capítulo, "El héroe agachado", en Bartra, *La jaula de la melancolía*, pp. 107-115.

26 Manuscrito que empieza con las palabras: "Los integrantes del grupo disidente del Salón de la Plástica Mexicana hemos acordado....", AFLB.

PÁGINAS SIGUIENTES: Planas del fotorreportaje "México místico", *Hoy*, núm. 838, 14 de marzo de 1953. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SCHP.

PÁGS. 180 - 181: De la serie "Virgen India". Villa de Guadalupe, ciudad de México, 1950. Fondo Nacho López © 374277 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGS. 182 - 185: Pasión de Cristo en Iztapalapa. Ciudad de México, febrero de 1954. Fondo Nacho López © 374621 y 374740 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



LA MANDA

Allá va, atormentada por el dolor; el asfalto hiere la carne y brota la sangre. En sus ojos hay lágrimas, pero en su alma una profunda satisfacción: es la forma de dar gracias —la manda— al Cristo y a la Virgen de su fe y su creencia.

MEXICO MISTICO

TEXTOS Y FOTOS DE NACHO LOPEZ

Son cuatro horas para llegar de rodillas ante el altar de la Virgen de Guadalupe. Sacrificio sobrehumano, diríase fanático, que realiza el devoto en pago de un milagro que salvó la vida a un enfermo, que produjo paz en el hogar de una familia. Las sangrantes rodillas, las espinas que hienden el pecho o la frente, son alabanzas al Dios que promete y otorga favores a quien pidió con tanto fervor.

"Yo soy el Alfa y Omega", clamó el Señor con voces de trompeta. El principio y el fin de todas las cosas. Fuera de ello, tiniebla y caos. El hombre busca la salvación, huye del pecado; pero la rueda de la vida —su "Karma"— lo mueve a seguir buscando como el ahogado que necesita de aire, a su dios; llámesele Jesucristo, Brahma, Alá, Ahura Mazda, fetiche o totem.

¡Qué tremenda fuerza es la fe! La creencia absoluta de que algo es algo. Verdades que conmueven a pueblos enteros. En nombre de Dios se invita a la guerra y a la paz; a la tolerancia y a la intolerancia.

Las muletas dejadas en agradecimiento por los enfermos sanados, los retablos y medallitas de plata, son milagros que concedieron cristos y vírgenes. La fe escapa a todo análisis; la certidumbre religiosa que ciega como luz resplandeciente sin incógnitas indescifrables que van más allá de todo conocimiento humano. El mexicano cree y ello le basta. Finca sus esperanzas, su ética del bien y el mal, no en los héroes de la vida diaria, gobernadores o presidentes, sino en la imagen libre de toda imperfección.

Por ello, en profundo respeto el mexicano ríe con la muerte. Sobre las tumbas se comerá alegremente escanciando el pulque y el tequila con lágrimas y ruegos en el Día de Difuntos. El pan y las calaveras de azúcar son alimentos destinados al muerto y divertido tabú para los vivos.

Un pueblo como el nuestro que ha sufrido de hambre milenaria, cuya conciencia de su ser va al par con su sentimiento religioso, seguirá de rodillas para acercarse a Aquél que dijo: "Yo soy la puerta: el que por mí entrare, será salvo: y entrará y saldrá y hallará pastos". (San Juan, 10. 9).

En el Santuario de la Villa de Guadalupe el devoto se purifica y desnuda ante su Virgen. Y brotan de su espíritu lágrimas contenidas por siglos de sufrimiento. No desea de su Virgencita sino una mirada de ternura y compasión, y lo demás le será dado.

Nuestro hombre del pueblo oscila entre lo sagrado y lo profano. Y al rendir culto a su Virgen Morena siente aún la presencia velada de Coatlicue. Pero dentro de sí mismo —en medio de su sencillez y pureza innatas— en la penumbra de las iglesias o de su habitación invoca a su Dios: mezcla de ideas abstractas y de realidades tan objetivas como la lucha para obtener el pan diario de los suyos. Y de un Dios se puede esperar cualquier milagro. ¡Tal es la fe del mexicano!



CAMINO DOLOROSO

El tormento que se impone el mexicano es una plegaria mágica y sagrada. Su oración, pronunciada en silencio, es el lazo que lo une a la eternidad y a la salvación. De rodillas camina, de rodillas, penetra al templo, de rodillas, humildemente, reza. Las gentes, como ella, arrojan rebozos, lienzos, para hacerle menos doloroso el camino, hacia la Villa de Guadalupe.



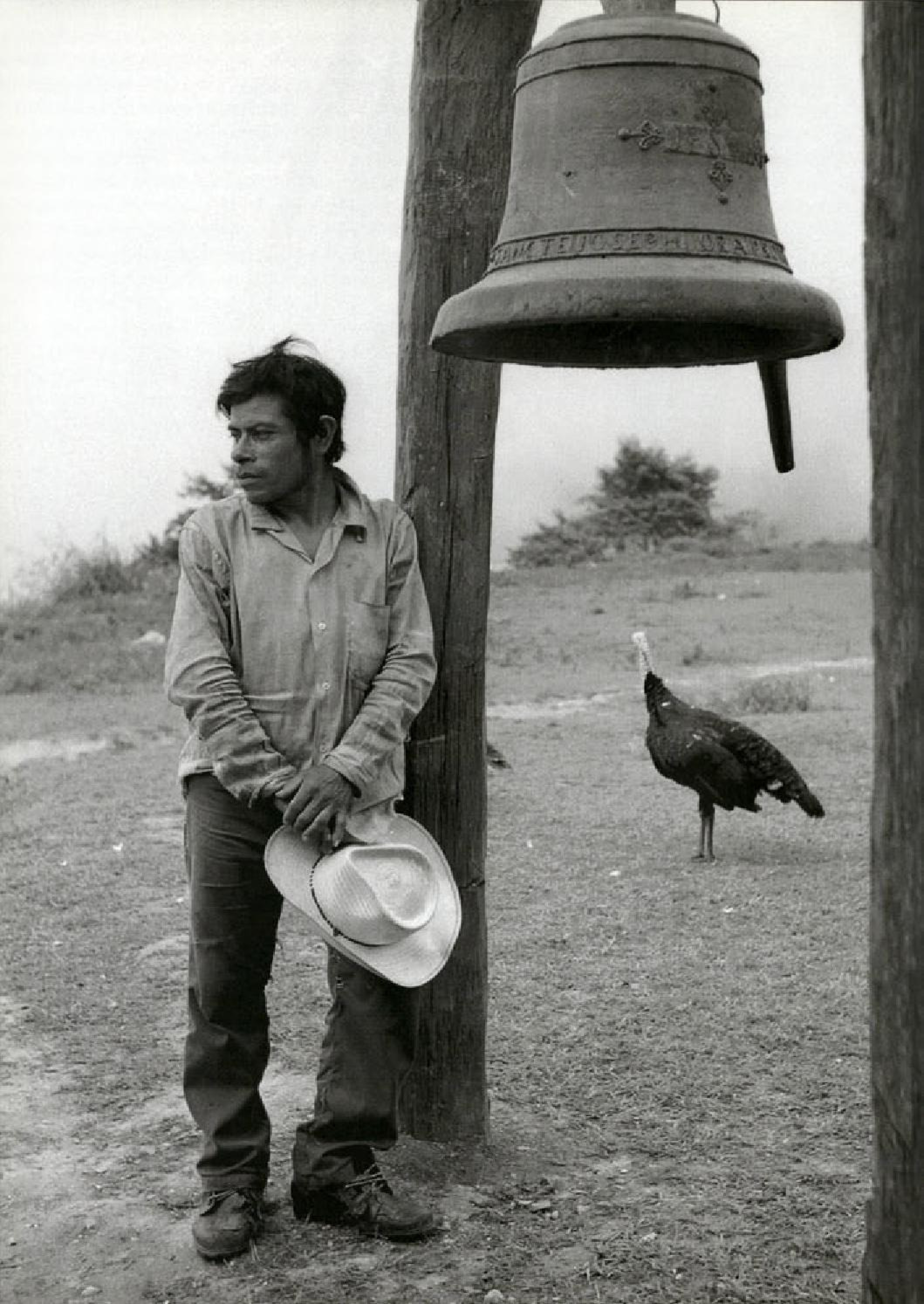








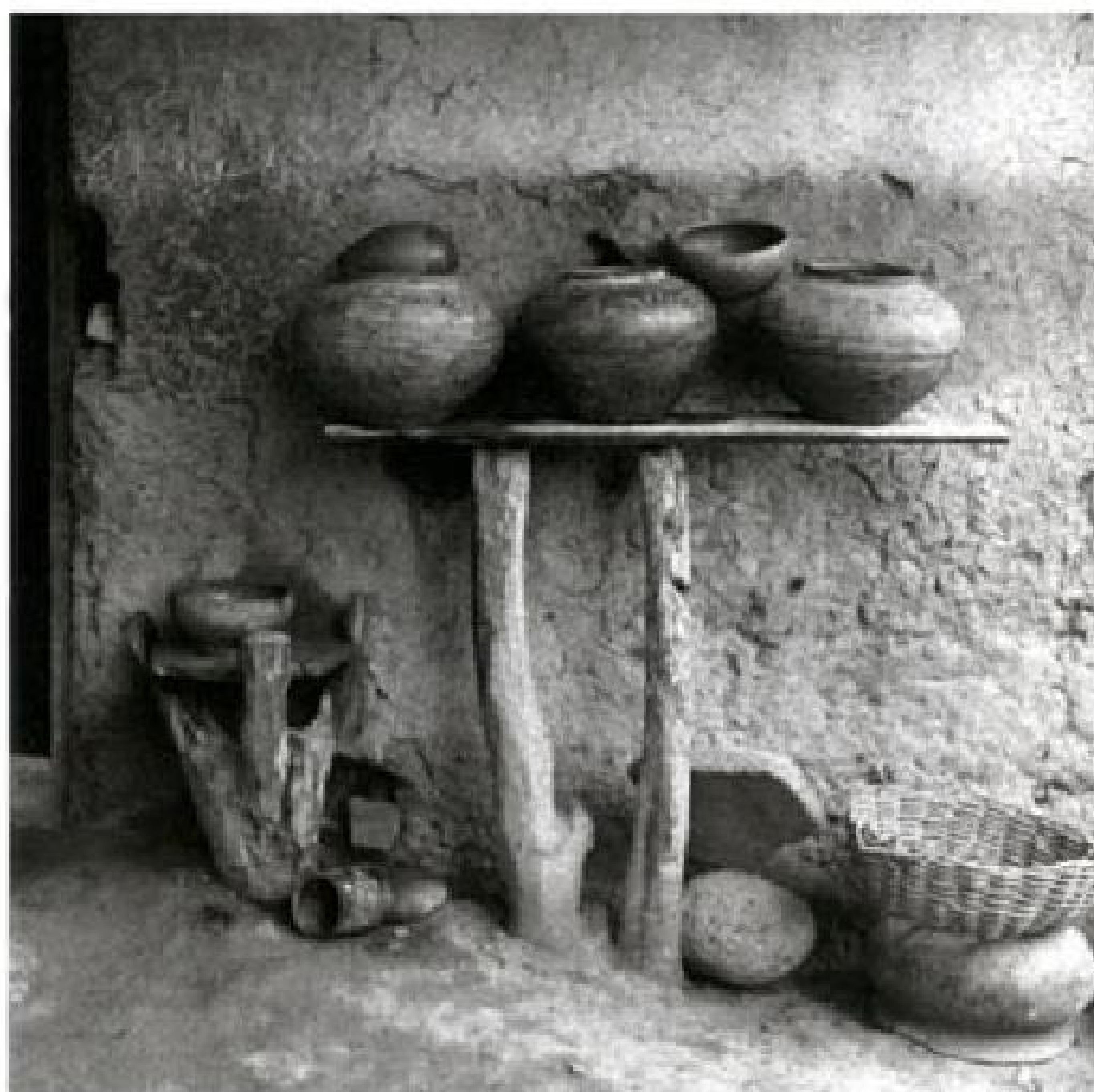




ITINERARIO DE UN FOTÓGRAFO INDIGENISTA

Deborah Dorotinsky

Acaso no sea demasiado exagerado afirmar que Nacho López fue un "cardenista atrapado en el período del Alemanismo", como bien lo apunta John Mraz citando al propio López. Por la naturaleza de su labor fotográfica, y justamente por haberse formado durante el gobierno del general Lázaro Cárdenas, no es de sorprender que este fotorreportero dedicara varios rollos de película para capturar el mundo indígena a lo largo de su carrera[1]. Las líneas que siguen intentan ser un primer boceto de la incursión fotográfica de Nacho López en los mundos indígenas de México. Primeramente quisiera recalcar que la primera aproximación al material la realicé en su versión impresa, es decir, poniendo atención en los discursos editoriales y considerando la forma en que se articularon las secuencias para que llegaran al público. Después, y sólo entonces, procedí a revisar el material de manera individual en su versión digital, en el muy útil *El mundo indígena. Iconografía de luz* del INI/CIESAS. La mayoría de los negativos se encuentran en la fototeca que lleva el nombre de Nacho López en la Comisión para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas (CDI), aunque hay otros más en la Fototeca de Pachuca (SINAFO-INAH).



La vertiente indigenista en la fotografía de Nacho López puede considerarse como repartida en tres grandes bloques. El primero inicia con el reportaje "Día de Muertos", publicado en la revista *Mañana*, el 18 de noviembre de 1950. Este es el principio de una serie de reportajes gráficos que las revistas de los primos tabasqueños, Regino Hernández Llergo y José Pagés Llergo, publicaron en *Hoy* y *Mañana*, con una temática popular cercana a las prácticas culturales indígenas, aunque no necesariamente indigenistas, como sí lo fueron las imágenes realizadas por Manuel Álvarez Bravo, Ismael Casasola, Enrique "El Gordo" Díaz y el fotógrafo venezolano Ricardo Razzeti, y que cubrieron casi toda la década de los años cuarenta.

ARRIBA: Objetos y utensilios de una familia huasteca. Estado de Hidalgo, ca. 1970.
Fondo Nacho López© 399974 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: D.R. Nacho López. Sierra Mixe, Oaxaca, ca. 1980.
Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López.



En segundo lugar, tenemos la labor de registro fotográfico con fines documentales realizada por Nacho López para el Instituto Nacional Indigenista (INI), que inicia hacia fines de los años cincuenta con la fotografía de la película *Todos somos mexicanos*, pero sobre todo, y ya en los años sesenta, con la ilustración de los libros del periodista, historiador y antropólogo Fernando Benítez: *Viaje a la Tarahumara* (1960) y *La última trinchera* (1963). Estas imágenes se repiten en la recopilación aumentada que hizo Benítez con el título de *Los indios de México*. Además, en la década de los sesenta, Nacho se dedicó sobre todo a ilustrar una primera camada de libros etnográficos y a la realización cinematográfica.

Posteriormente, entre los años setenta y 1986, año de su deceso, con la conformación del Archivo Etnográfico Audiovisual dentro del mismo INI, Nacho pasó a formar parte de la planta de fotógrafos documentalistas que registraban las labores del Instituto.

De la serie "Noche de muertos", Janitzio, Michoacán, noviembre de 1950.
Fondo Nacho López © 374373 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGINAS SIGUIENTES: Comunidad de la Sierra Tarahumara, ca. 1958.
Fondo Nacho López © 380705 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

De este período nace un segundo grupo de libros: *Los chontales de Tabasco*, *Los pueblos de la bruma y el sol* y *Trabajadores del campo y la ciudad*. Cabe también mencionar aquí su trabajo como director de *Misión de chichimecas* (1970), película de propaganda del INI, así como su participación con la foto fija en otras películas del mismo Instituto como *La música y los mixes* (1978) y *Brujos y curanderos* (1979). Después de *La música y los mixes*, Nacho realizaría una corta estancia en esta comunidad de Oaxaca que quedaría coronada con la publicación, en 1980, de su único libro de autor realizado en vida, con textos de su amigo, el antropólogo Salomón Nahmad. Se trata de *Los pueblos de la bruma y el sol*, un libro que hace honor al concepto de fotoensayo en su más lograda expresión. Sobre estos trabajos, *grosso modo*, trataremos de elaborar algunas aproximaciones.

I. De indios y revistas ilustradas En 1950 la revista *Mañana* publica el primer fotoensayo de Nacho con carácter indigenista. Se trata de una pieza sobre el Día de Muertos entre los purépechas, fotografiado, casi en su totalidad, de noche. Nacho realiza aquí varias tomas en picada que John Mraz interpretó como una manera de perpetuar la tradición de representar a los indígenas como "víctimas pasivas pero dignas"[2]. El punto de vista fotográfico es, en efecto, "reprobable", como acusa Mraz, cuando descubrimos que López trabajó para realizar la toma con una cámara Graflex, que sostenía al nivel de su ombligo. Si Nacho hubiese sostenido la cámara ahí, las tomas serían empáticas. Más bien, lo que él hizo, fue levantar la cámara para que el punto de vista se desplazara de arriba *hacia* abajo, como habría sucedido de haber usado una cámara de 35 mm. Además de esta perspectiva "condenable", hay otros detalles que importa mencionar porque aportan al conocimiento de la estética de este fotógrafo y se manifiestan también en sus imágenes indigenistas.

Dos cosas saltan a la vista en este fotoensayo; con ellas experimentará Nacho López una y otra vez en las imágenes que fueron parte del *corpus* de una obra de autor que se apartaba de la "chamba documental". La primera es la fascinación por un tenebrismo caravaggiesco en la que las gamas de grises son tan breves, cortas y discretas, que nuestro ojo pasa de los esplendores de la luz –reflejos, focos eléctricos o velas– a una oscuridad de negros en los que sin embargo no se ha perdido del todo cierto detalle. Esto lo vemos con mucha fuerza en la foto fija del documental *Brujos y curanderos*, y también en las deficientes reproducciones impresas de las revistas de la época. El otro rasgo que llama mucho la atención es el silencio que recorre estas imágenes. En una ocasión Alfonso Morales se refirió a la mudez y quietud que emana de las tomas de instrumentos musicales en reposo. Esta música silente de López, al estilo Tamayo, se aprecia también en éste y otros ensayos de corte indigenista, en particular al retratar la temática mágico-religiosa. Después de recoger imágenes más "bulliciosas", López recoge otras en las que personas, rostros, manos y objetos quedan como suspendidos en un paréntesis. Ocurre con las series impresas –lapsos de silencios incluidos– lo que con una frase musical, en la que el silencio es parte fundamental de ella. Otros fotoensayos siguieron a éste, pero con dificultad califican de "indigenistas", ya que en realidad la temática más bien es popular como en "México místico", "*Hoy* visita a la viuda de Zapata!" o "En busca del oro negro".[3] En una breve nota publicada en 1951, el crítico de fotografía Antonio Rodríguez llama a López "esteta de la fotografía periodística":





Nacho López es un fotógrafo que reúne en su obra, los valores abstractos del artista y el impacto emocional del reportero; que sabe conciliar la ironía y la sátira tradicional del pueblo, con la más limpia y serena ternura; que junto a la mayor miseria sabe colocar siempre la elevada dignidad; y que por la boca de un realismo descarnado sabe transmitir mensajes de una honda espiritualidad.

Reportero gráfico y artista: técnico y esteta: equilibrado y atrevido. Nacho López es, repetimos, uno de los más completos fotógrafos de prensa mexicana.[4]



Son, pues, fotografías "socialmente comprometidas", no indigenistas, las que publica López en la década del cincuenta en los propios fotoensayos y en los reportajes que acompañan textos de otros.

II. De indios desde el INI Uno de los fenómenos más curiosos de la revisión de material fílmico que ya se ha convertido en "documento histórico" es la forma en que nos obliga a resignificar tanto sus contenidos ideológicos como las imágenes mismas. En este proceso es difícil no sentirnos traicionados por la nostalgia de una estética desaparecida, por la ironía o el cinismo frente a un tono narrativo "antediluviano". Me refiero aquí a la combinación de secuencias en blanco y negro, cuyo tono visual se ve potenciado por el dramatismo y la retórica de la narración es exacerbada por el tono grave y solemne de la voz del narrador. Esta combinación seguramente es un engendro del nacionalismo posrevolucionario heredado de los gobiernos de Miguel Alemán y Adolfo Ruiz Cortines. Este es el caso de *Todos somos mexicanos*, película en blanco y negro producida por el INI en 1958, dirigida por José Arenas, fotografiada por Nacho López, y con guión y textos de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo. Esta película nos presenta una versión de los sueños de modernidad y progreso llevados a las zonas indígenas. El *establishing shot* (toma de ubicación) es un gran mapa de Miguel Covarrubias donde se muestran las diferentes etnias que habitan el país. Limitando nuestra visión y con el mapa como punto de partida, la cámara hace un *close-up* y nos guía hacia la región en que hemos de adentrarnos. Primero nos desplazamos hacia la zona mazateca, donde una comunidad está a punto de ser reubicada, ya que sus

ARRIBA: Indios chiapanecos en un mitin de la campaña electoral de Adolfo Ruiz Cortines, candidato del Partido Revolucionario Institucional. San Cristóbal de las Casas, 1952.
D.R. Nacho López. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López.
DERECHA ARRIBA: El presidente José López Portillo y un indio tarahumara.
Fondo Nacho López © 403914 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
DERECHA ABAJO: Toma de una oficina del Instituto Nacional Indigenista, decorada con una ampliación de la imagen anterior.
D.R. Nacho López. Ciudad de México, ca. 1978. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López.

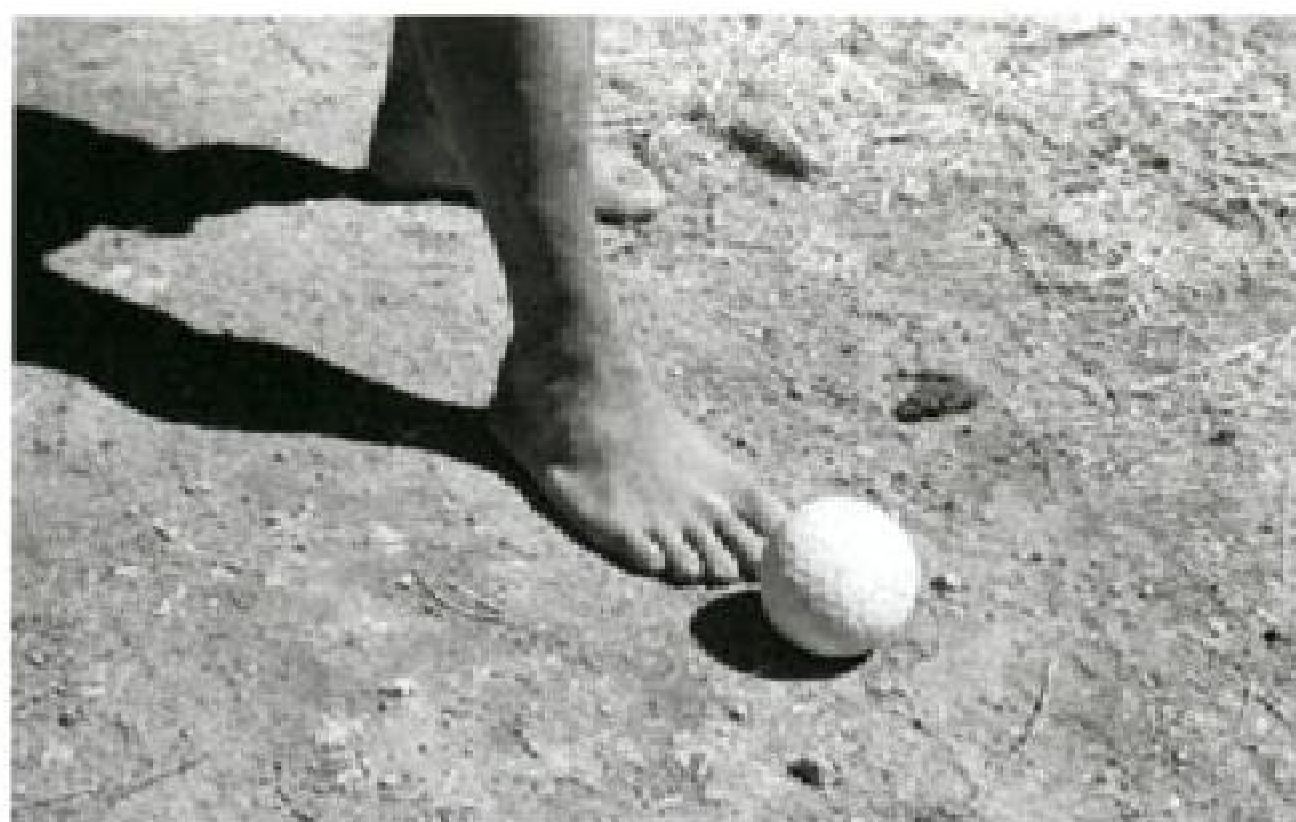
tierras se verán afectadas por la construcción de una presa. En lugar del drama social que debe de haber representado para esta comunidad el desarraigo, el traslado y el inicio de otra vida en una tierra sin sus muertos y su historia, lo que encontramos en el documental es un grupo humano que deja atrás un pueblo sucio, abandonado, para "estrenar" nuevas casas construidas sobre una planta de urbanización bien estructurada. El tono es triunfalista. En el nuevo pueblo hay una escuela, un centro de atención médica y, por supuesto, el Centro Coordinador del INI desde el que parten todas las mejoras que recibe la población, sobre todo en materia de salubridad y atención médica. La secuencia termina con la escena en que una madre mazateca –pulcra, bien peinada e impecablemente vestida con su traje tradicional– mece a un bebé en una hamaca: "El primero que nace en estas nuevas condiciones".[5] Ya desde la época de Vasconcelos, la niñez posrevolucionaria ocuparía un lugar especial en la utopía del nacimiento del "hombre nuevo". Nacho lejos de apartarse de esa tradición iconográfica, da nuevos giros al canon.



La segunda secuencia de la película trata sobre Los Altos de Chiapas. La cámara nos remite, de nueva cuenta, al gran mapa de Covarrubias en el que se aprecia un hombre vestido a la usanza de los tzotziles de San Juan Chamula y a un lacandón con uno de sus dioses / brasero en el costado. Aquí la montaña aparece como un símbolo de protección (eso que Benítez, en un par de años, denominará "la última trinchera" y que Nacho retratará de nuevo). Las primeras secuencias se encargan de mostrar, muy a la manera de las fotografías del fotorreportaje de "Día de Muertos", el patetismo de la vida de los indios de Los Altos. Nos toca presenciar la muerte de una anciana tendida en un paupérrimo petate sobre el piso de tierra de su casa. La familia la llora y más tarde se lamenta amargamente en el panteón. Nacho López ha puesto interés en recalcar la miseria: las mujeres están despeinadas, el cabello como abrojos, sus cuerpos plantados en el suelo, como si fueran parte de la tierra. Pero todo esto sería



irrelevante si no se estableciera un muy marcado contraste visual con la segunda parte del segmento, en el que descubrimos los logros del INI en el Centro Coordinador de Chiapas. Tenemos aquí un interesante testimonio promocional sobre los cambios en las prácticas del INI, sobre todo si consideramos el énfasis que recibiría el programa de entrenamiento de promotores culturales indígenas. Podemos ver el interior de las aulas de una escuela, con las imágenes de Benito Juárez y José María Morelos, aunque también la modernidad se hace patente en varios momentos. Una generación de promotores culturales está por graduarse, y una joven le escribe a su padre para que asista a su fiesta de graduación. El padre recibe la carta pero como no sabe leer debe buscar a alguien que se la lea. Se insiste así en la brecha entre las generaciones dentro de una comunidad: los jóvenes que reciben una educación acceden a un mundo que no es el mismo que el de los ancianos y los analfabetas. La hija se gradúa y con ella, probablemente, llegarán a su comunidad mejoras: servicios médicos, máquinas de coser (que usan hombres y mujeres indistintamente, como lo fotografió Nacho López en varias ocasiones) y máquinas de motor a gasolina para moler el maíz. La película termina con un llamado final a apoyar las acciones del INI en las regiones indígenas ya que los indios: "¡Ellos también son mexicanos!". Es pues el común denominador de la nacionalidad lo que debe acicatear las conciencias. Impresiona mucho que esta consigna no difiera de la promovida en el mes de octubre de 1946 en los carteles introductorios de la exposición *México indígena*, en el Palacio de Bellas Artes. El problema sigue siendo el mismo: no sólo qué hacer –y cómo– con los grupos indígenas, sino de qué manera presentarlos al público mexicano no indígena para provocar empatía. La fotografía y el cine fueron primordiales en esas





ARRIBA: Juego de pelota. Chihuahua, ca. 1955. Fondo Nacho López © 380695 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
ABAJO: Páginas del libro *Viaje a la tarahumara* de Fernando Benítez, ilustrado con fotografías de Nacho López. Editorial Era, 1960.

campañas en la exaltación de una moral empática, caritativa, presionar a las buenas conciencias y consolidar una ideología indigenista.

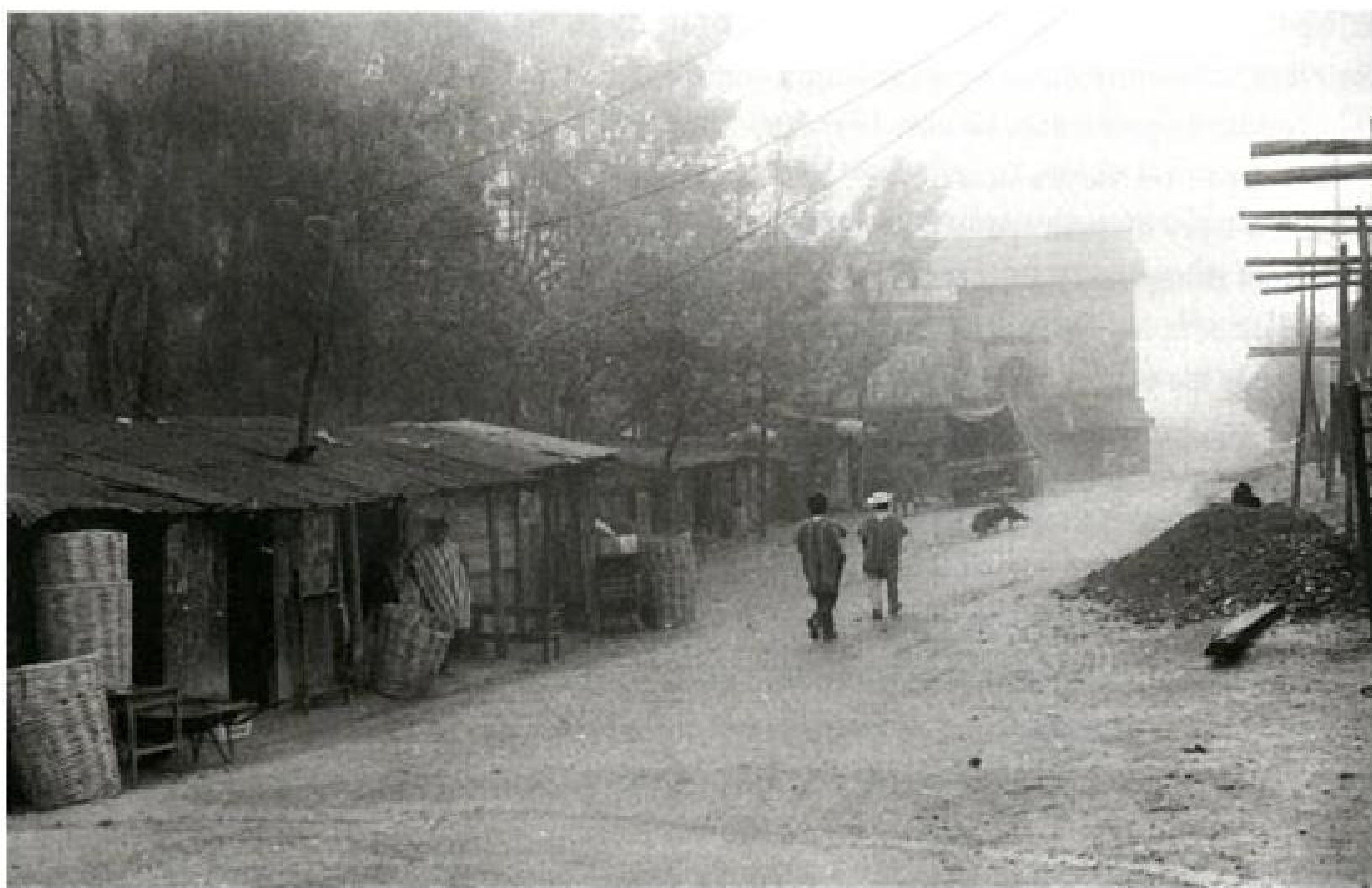
Nacho López colaboró con Fernando Benítez –periodista, antropólogo, historiador y reportero– en varias ocasiones.[6] En *Viaje a la Tarahumara*[7] publicó 47 fotografías de temática muy diversa: paisaje, retrato, rituales, vida cotidiana y efectos de la deforestación. Las imágenes sobre los corredores *rarámuri* (hombres y mujeres) están pensadas como secuencias fotográficas cercanas a los fotorreportajes de la década anterior. La versión de los corredores inicia con una de esas tomas muy centradas, nítidas y enfocadas que Nacho utilizaba para ubicar al lector. La fototeca del INAH conserva una imagen semejante a ésta. Seis de las ocho fotografías de la secuencia aparecen impresas en el libro fuera de foco, ya que atrapan a los corredores como "un puñado de ciervos acosados", en plena carrera. Incluso dos de ellas son sumamente abstractas, y deben de haber sido tomadas por Nacho de pie o quizás incluso corriendo junto a los tarahumaras. Para los años sesenta este tipo de dinamismo en la fotografía indigenista era impensable.

En *La última trinchera*[8] se incluyen 15 fotografías de Nacho López. Para iniciar su relato, Benítez cita en el epígrafe a Alfonso Caso: "Estamos a punto de 'conseguir' desalojar a los indígenas de México de la última trinchera en la que los hemos obligado a refugiarse: los bosques." Pero no fue esa la última trinchera, más allá de ella quedaba aún el extenso Desierto de la Soledad (Selva Lacandona), trinchera y "tierra para sembrar sueños" a decir del historiador Jan De Vos. Sólo una de las imágenes que ilustra esa publicación sobre Los Altos de Chiapas (la segunda) es un paisaje, impreso a doble plana, para que nos ambientemos en la región. Las demás son *close-up* de personas y tomas de actividades productivas. El final de la selección fotográfica es desgarrador. En una, la mano de un indio sale por entre el reticulado de la reja de madera. ¿Reminiscencia, quizás, de las manos que asoman por debajo de la puerta de una celda de la Penitenciaría de Lecumberri fotografiada por Nacho en 1950?



III. De indios y últimos fotoensayos En la década de los ochenta, Nacho López realizó dos de sus más interesantes foto-libros. El primero, publicado en 1981 por el INI y el FONAPAS, se llamó *Los pueblos de la bruma y el sol*, con fotografías en blanco y negro. Este es un acercamiento personalísimo a un grupo de pueblos mixes que habitan en el nudo montañoso del Zempoaltépetl, en la Sierra Madre Oriental. Se trató de una edición de dos mil ejemplares, en la que, como en los mejores fotoensayos, el texto tiene su espacio y las fotografías se agrupan en la segunda parte, sin otra interrupción que una página en blanco ocasional para darle al lector un respiro. En el libro, hay dos textos: el primero, del propio fotógrafo, y el segundo es una lúcida introducción a la etnohistoria y al presente del pueblo mixe, realizada por el antropólogo Salomón Nahmad, colaborador

Página del libro *La última trinchera* de Fernando Benítez, ilustrado con fotografías de Nacho López. Editorial Era, 1963.



y amigo de López. En ese texto, Nahmad no define lo mixe a partir de un contraste o contraposición con lo mestizo o ladino, sino con lo zapoteco, referentes culturales inmediatos. Para los antropólogos ésta no es ninguna novedad, dado que en muchas casos las relaciones interétnicas son, de hecho, más relevantes (incluso a nivel etnohistórico) que la oposición con la "cultura nacional" o el grupo blanco. El texto de Nacho merece ser reproducido íntegro porque encierra muchas de sus preocupaciones, reflexiones y dudas respecto de la fotografía indigenista, y quizás porque responde, en parte, a la razón por la que su producción se orientó al drama social urbano, del cual era de hecho nativo. Dice López:

> Poner el ojo en el visor fotográfico, encuadrar al sujeto y oprimir el botón, es fácil si se piensa que lo folclórico es el motivo principal. Ellos están tras las rejas, nosotros fuera. Si invertimos la imagen, los cautivos somos nosotros.
>
> Atrapados en otra realidad, concebimos un mundo imaginario acorde a los prejuicios de una clase social que no penetra en ese mundo "mágico" (idea cursi-poética) sólo descarnada por la injusticia, hambre, represión, aislamiento e insalubridad prevalecientes. Que los historiadores y antropólogos rescaten el nacionalismo étnico, ellos escribirán enjundiosos ensayos sobre la riqueza cultural; los sociólogos y economistas elaboran proyectos para solucionar marginaciones y la burocracia desclasada opondrá la rutina de acuerdo a los dictados del momento político del jefe. Sólo queda la espera para los auténticos mexicanos que una vez poseyeron la tierra y ahora se arrinconan en las montañas.
>
> Un mixe comentaba: 'El gobierno mandó a un técnico agrícola para enseñarnos cómo se poda el cafeto, pero su modo no dio resultado... si se hubiera quedado varios

PÁGS. 196 - 199: Testimonios de la vida en comunidades mixes. Oaxaca, ca. 1980.
D.R. Nacho López. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López.



meses entre nosotros, él habría entendido mi manera y yo la de él.' Esta es la clave para el fotógrafo. Un recorrido relámpago por las etnias resultará en imágenes superficiales.

Llega la comitiva de cineastas, fotógrafos e investigadores. El presidente municipal los recibe... 'queremos esto y aquello; ustedes son importantes y se verán en revistas, libros, cine...'. Los silenciosos mexicanos se miran de reojo y asienten... 'si el gobierno los manda debe de ser una orden... les daremos alojamiento, pero ¿de qué sirven las películas y fotos si seguimos como siempre...?' Los 'exploradores' trabajamos a nuestras anchas y tres días después nos alejamos satisfechos.

Más tarde se abrirán carreteras de terracería. Es necesario comunicar e integrar a las comunidades. Ya no se transportará el café a lomo de mula, pero también entrarán los camiones cerveceros, refresqueros y pasteleros. Como hongos, en bosques de aire puro, brotarán selvas de antenas, signos de rubias comerciales. Las cadenas televisivas impondrán un modelo de vida acorde con el patrón colonizador originado en Angloamérica y los programas de beneficio social trabajarán a contracorriente. El silencioso mexicano pensará: '...si aquellos tienen carros, ropa bonita y rones, ¿por qué yo no...?' La identidad nacional y regional se define, pero parece que el proceso colonizador es inexorable, a menos que...

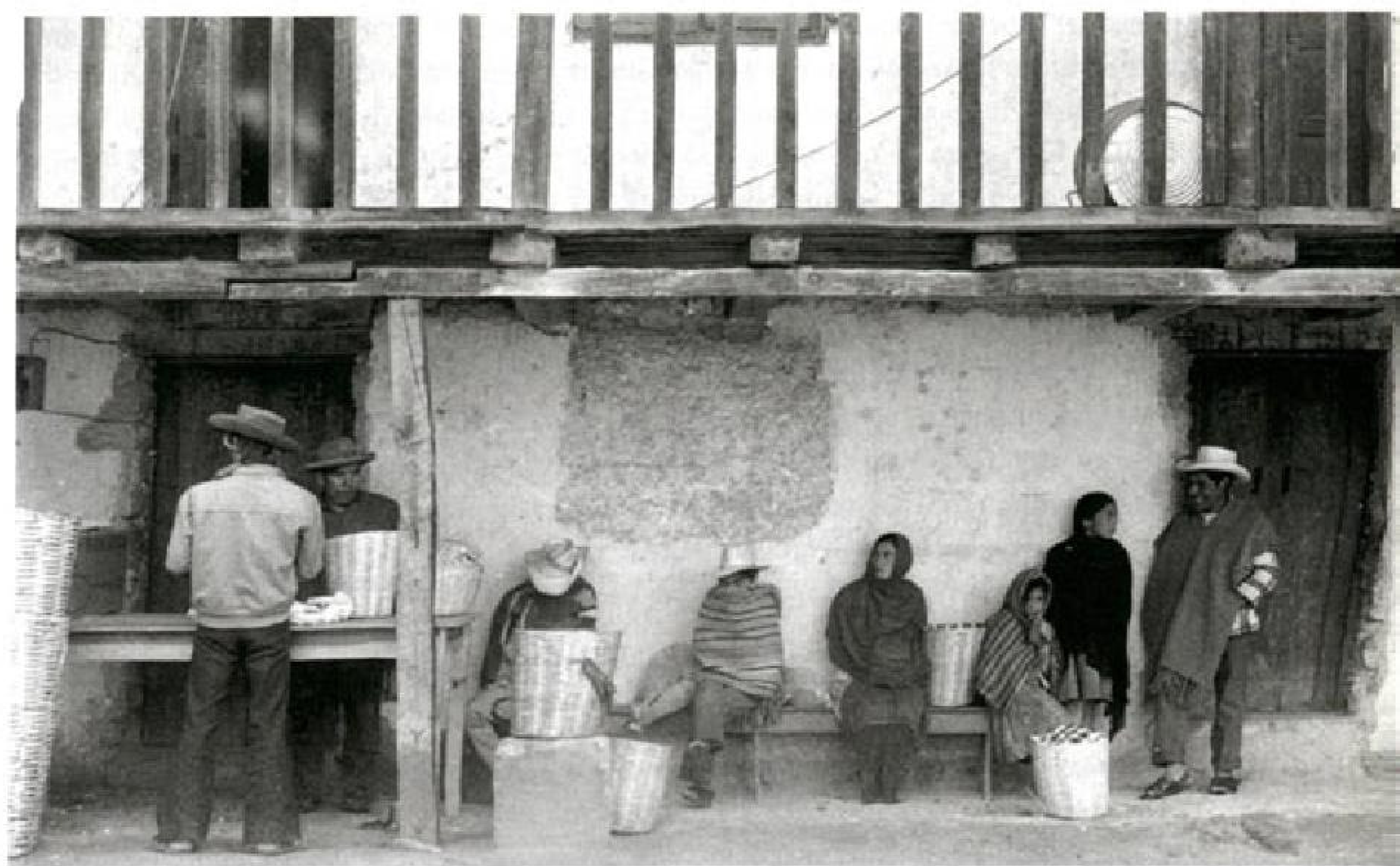
Pocas veces he logrado permanecer largo tiempo en comunidades y pueblos. Por ello, mi visión fotográfica se queda corta. Las imágenes de este libro son sólo una tímida aproximación al pueblo mixe que me permitió compartir algo de sus vivencias, siempre a distancia respetuosa. Obvio es que faltan muchos aspectos: señalar represiones y violencias que estos pueblos han sufrido por defender sus tierras. Mis fotos son un mero registro y, espero, despojadas de todo folclorismo.

Agradezco al pueblo mixe su paciencia por haber soportado mi intromisión gráfica.[9]

Al lado del etnólogo o el antropólogo como observador participante, Nacho hace surgir la imagen del fotógrafo participante. Sin embargo, persisten, en la reflexión de López, las dicotomías y oposiciones entre dos tipos de mexicanos: los silenciosos miembros de los grupos étnicos del país y los otros mexicanos que, bulliciosos, viven sus vidas al margen de las necesidades, carencias y realidades de los indios. También hay una crítica de la fotografía "folclórica", aquella que corre veloz de pueblo en pueblo logrando producir sólo imágenes superficiales (el *Mexican curious* fotográfico que perpetúa una imagen de México que Mauricio Tenorio Trillo llama sarcásticamente de "fiesta, siesta y sombrero"). ¿Por qué pensar que convivir con los miembros de una cultura diferente a la nuestra nos permitirá retratarla mejor? ¿Qué hace falta para que estas fotos no caigan en la banalidad, el pintoresquismo, el acto predatorio? ¿O será que también para ser un buen fotógrafo de la alteridad habrá que "volverse nativo" o por lo menos vivir como tal? Resulta casi lógico pensar que, después de tantos años trabajando con antropólogos, Nacho hiciera suyo el paradigma antropológico de la observación participante. Eso podría responder la pregunta de porqué abordó la temática urbana con mayor insistencia, aunque con la misma eficacia. El recorrido fotográfico ideado por Nacho inicia, como en los fotorreportajes de los años cincuenta, con un *establishing shot* del paisaje de la sierra. Le siguen las fotografías de un camino, y lo que en él encontramos, incluidas las mulas con su carga a cuestas y la bruma que parece tragárselas. Así llegamos a la entrada de un pueblo en la página 21. Se trata de un *long shot* seguido por la toma, de encuadre cerrado, de un mercado. De ahí en adelante aparecerán sólo fotografías aisladas, sin una lógica secuencial evidente, y una que otra serie pequeña, de una o dos páginas, como la de dos hombres efectuando un ritual, un músico con una gran tuba retratado en contrapicada o los niños de la orquesta juvenil de Totontepec acompañados de su maestro. Hay imágenes de vida cotidiana muy poéticas como la de una niña sentada en el suelo, tomada en un ángulo picado y con una iluminación contrastante, que resalta la calidad abstracta y geométrica de su cuerpo. También están las fotografías de rituales, que además están bien puestas







en página como en el caso de la 68 y 69, otras que muestran las reacciones que provoca la entrada del camión de cerveza a la comunidad o aquélla, la más intimista, en la que sólo vemos los dedos entrelazados de dos mujeres en un *close-up* excepcional de unión y comunión –sello de pactos y complicidades–.

No sé si se trata de una vertiente cinematográfica de la que López no logra sustraerse o de un ojo que reconoce algunas composiciones elegantemente puestas en cuadro, como la fotografía de formato apaisado en la que hay un grupo de gente "congelada", como a la espera. Es a una de esas imágenes silentes a las que yo aludía al inicio de este boceto. Esta fotografía nos recuerda a Juan Rulfo, adivinando quizás las largas conversaciones que Nacho López sostuvo con él en el INI. Al igual que en los fotoensayos de los años cincuenta, *Los pueblos de la bruma y el sol* tiene una trama narrativa con un principio, un clímax y un final. En este caso el cierre visual inicia en la página 72, con un grupo de hombres que camina en la bruma. La imagen que sale a nuestro encuentro para recibirnos y luego despedirnos, sirve a la vez de portada. En la página 75 nos encontramos de nuevo en el camino y en la siguiente página nos despedimos con la cámara que se aleja en un *medium shot*. Pulido y logrado, este libro de autor habrá que estudiarlo a futuro al lado de las imágenes que no fueron seleccionadas.

Los chontales de Tabasco[10] es un trabajo por encargo con una historia muy *sui generis*. Se trata de un libro realizado en el marco de la campaña de Carlos Pellicer al Senado de la República y está respaldado por el presidente José López Portillo, el gobernador del estado de Tabasco, el Ing. Leandro Rovirosa Wade y el INI-COPLAMAR[11], dirigido entonces por el Lic. Ignacio Ovalle Fernández y cuyo director en el estado de Tabasco era el Lic. Andrés Manuel López Obrador. En este libro Pellicer narra la terrible y trágica

historia del robo de unos cuadros de su propiedad, cuyo autor era José María Velasco, y la esperanza frustrada de que las ganancias, producto de la venta, contribuyeran a realizar obras de apoyo a las comunidades marginadas tabasqueñas. Pellicer no llegaría al final de esta gesta ya que falleció al poco tiempo. Las fotografías del libro, así como la elección del formato, son de Nacho López, y los textos son de Omar Castro y Rafael Mondragón. La foto que abre el libro es la entrada de una casa habitación con una canoa en la parte exterior. Curiosamente, se trata de una toma nocturna con una iluminación frontal muy exagerada y deslumbrante. Está seguida por la fotografía en picada de una madre meciendo a su hijo en una hamaca (ya de día) y el *close-up* del bebé durmiendo, mientras la luz baña su rostro sereno y relajado. Se trata de una de esas tomas esteticistas de Nacho, quien de nuevo recurre a la infancia como recurso emotivo. En las páginas siguientes, unos pescadores inmersos hasta el pecho en el agua y en el costado contrario, la voz de Carlos Pellicer: Venga la raza a cincelar su fuerza / "que en cuerpo hermoso reinará noble alma; / que la pereza hipócrita se tuerza. / ¡Y se abrirán los días como el alba / para todas las almas, y otra fuerza, / fuerza nueva y espíritu que ama, / encenderá la frente nueva / la profética luz de videncia / y de fuerza de las próximas almas".[12]

Más allá de la función política que en su momento debió cumplir este testimonio, *Los chontales de Tabasco* marca el largo camino recorrido por Nacho López en el retrato de los mundos indígenas de la República; ha pasado de imágenes preferentemente estáticas, congeladas y silentes, a la fotografía de la actividad. Lo que más abunda aquí son imágenes de gente trabajando, caminando, en movimiento... La miseria ya no muestra el patetismo de *Todos somos mexicanos*. ¿Y es que se habrá vuelto nativo?



Notas

1 Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, INAH-Océano, 1999, pp. 65-76.

2 *Ibidem*, p. 66-68.

3 "México místico", *Hoy*, núm. 838, 14 marzo, 1953, pp. 28-35; "*Hoy* visita la viuda de Zapata", *Hoy*, núm. 840, 28 de marzo de 1953, pp. 20-25; "En busca del oro negro", *Mañana*, núm. 420, 15 de septiembre, 1951, pp. 64-68; "Pregón del tianguis", *Mañana*, núm. 424, 13 de octubre de 1951, pp. 30-37.

4 Rodríguez, Antonio, "Nacho López, esteta de la fotografía periodística", en *Mañana*, núm. 432, 8 diciembre, 1951, pp.42-43. Acompañan al texto algunas de las fotografías del reportaje de "Día de Muertos", y otras de sus reportajes sobre la miseria urbana.

5 De acuerdo con el antropólogo Salomón Nahmad, fue el Dr. Alfonso Caso, en su tiempo director del INI, el más interesado en que se difundieran y promovieran los trabajos realizados por el Instituto. El Dr. Nahmad recuerda que estas películas se exhibieron, muy probablemente, en reuniones académicas. Entrevista telefónica, julio 26, 2006.

6 Véase la semblanza de Benítez de la pluma de Carlos Monsiváis en http://www.jornada.unam.mx/2000/01/17/per-carlos.html (consultada 4/08/06).

7 Benítez, Fernando, *Viaje a la Tarahumara*, México, Editorial Era, 1960. Quizás la selección tan arriesgada de imágenes se deba al ojo experimentado de Vicente Rojo, editor y socio de la editorial.

8 Benítez, Fernando, *La última trinchera*, México, Ediciones Era, 1963.

9 López, Nacho, "A menos que..." en Nacho López, *Los pueblos de la bruma y el sol*, México, INI-FONAPAS, 1981, pp. 8-9.

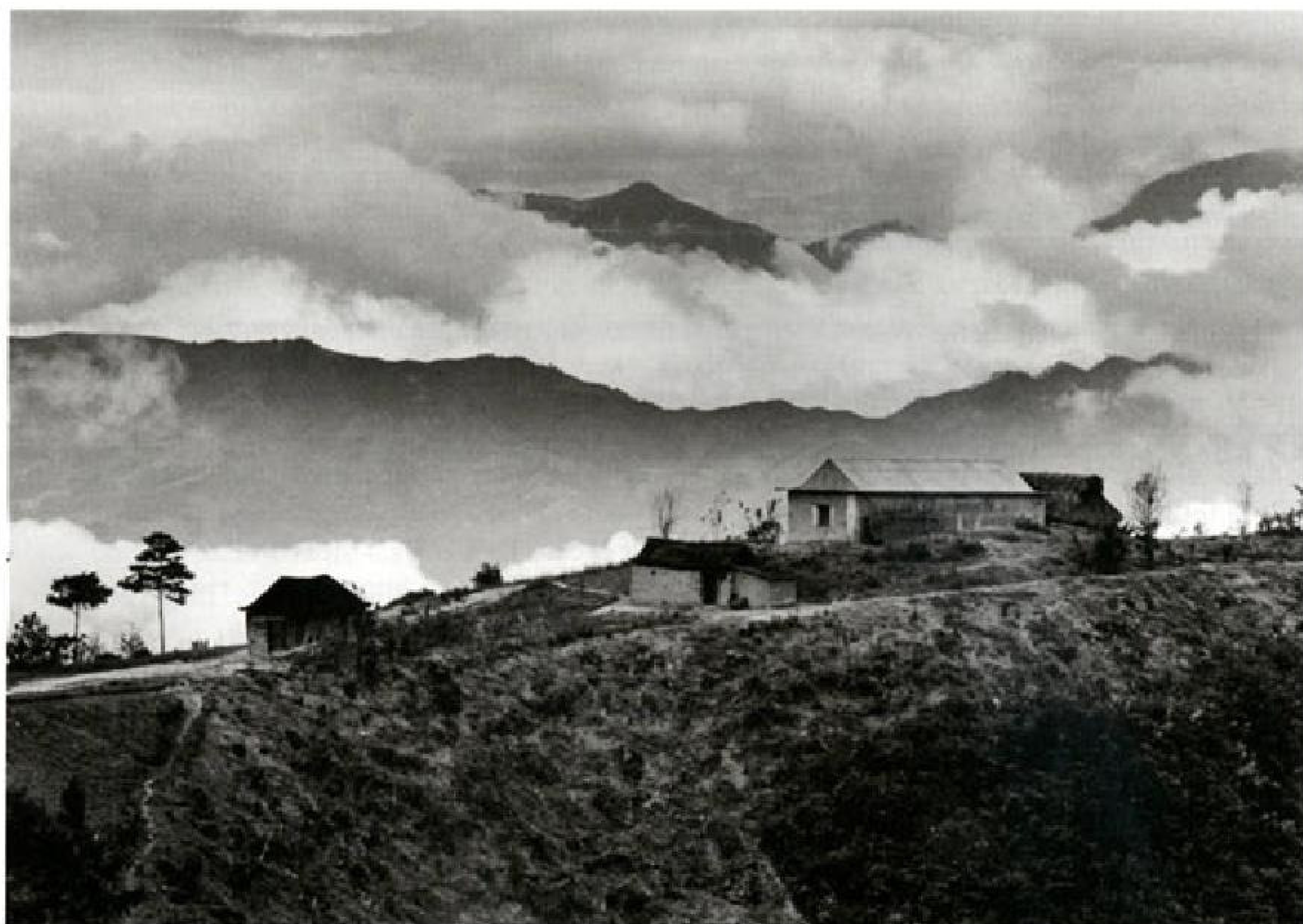
10 *Los chontales de Tabasco*, México, INI-COPLAMAR, 1982.

11 COPLAMAR: Coordinación General del Plan Nacional de Zonas Deprimidas.

12 Pellicer, Carlos, en *Los chontales de Tabasco*, México, INI-COPLAMAR, 1982, p. 13.



Exposición de fotografías de Nacho López en una comunidad tzeltal-tzotzil, Zinacantán, Chiapas, ca. 1970.
Fondo Nacho López © 397939 y 387943 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



VISTA de HUAUTLA de JIMENEZ, OAX.



Serie fotográfica sobre María Sabina, "La sabia de los hongos", y una vista de su pueblo natal.
Huautla de Jiménez, Oaxaca, ca. 1980.
D.R. Nacho López. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López (arriba izquierda).
Fondo Nacho López © 398243, 375469, 402363 y 402365 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





















"Limpia" realizada por un curandero de San Andrés Tuxtla, Veracruz, 1979.
Imágenes de este reportaje y otros referidos al mismo tema fueron utilizados en el documental *Brujos y curanderos*, dirigido por Óscar Menéndez y producido por el FONAPAS y el INI en 1979.
D.R. Nacho López. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López y Fondo Nacho López © 398230 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (abajo en esta página).





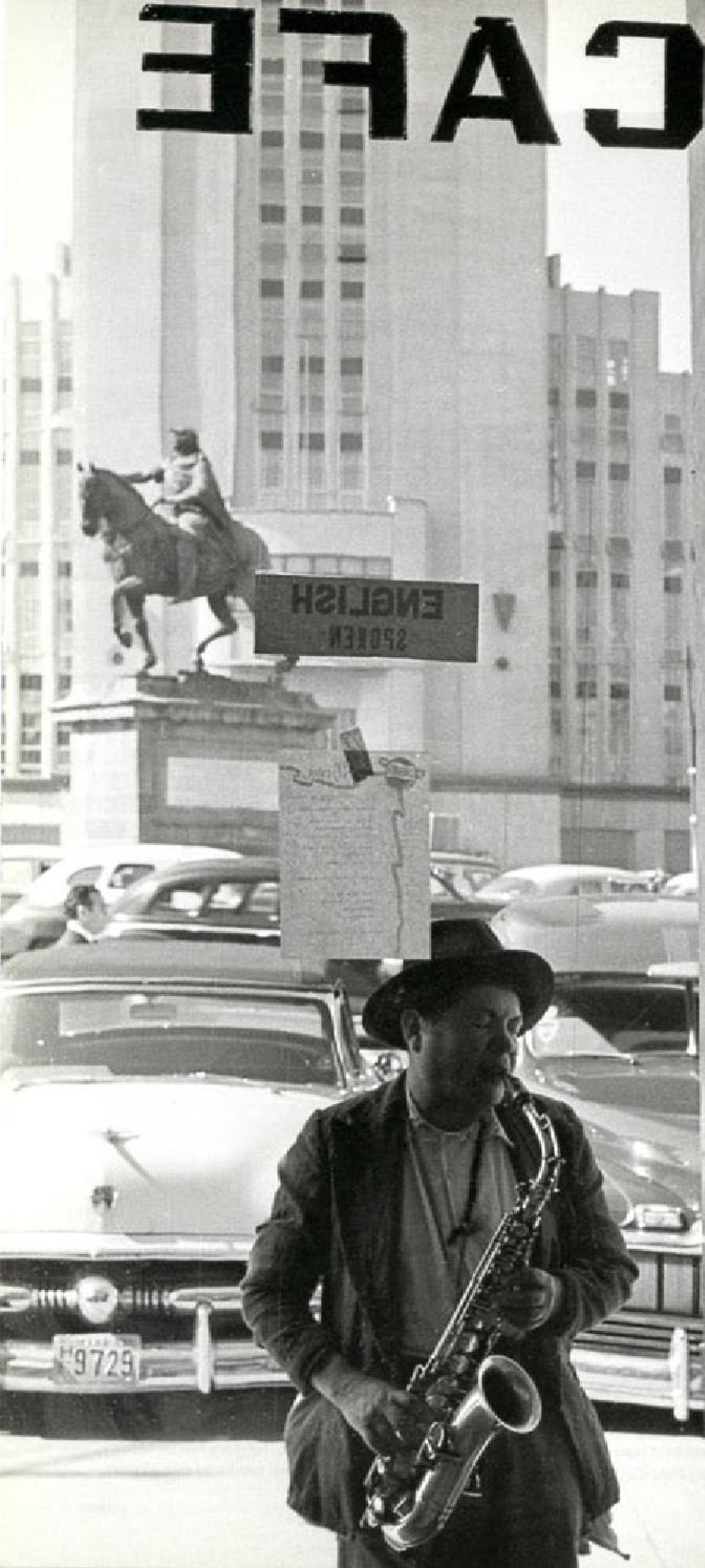








Danza de los Liceres, Santiago Tuxtla, Veracruz, 1979.
D.R. Nacho López. Comisión Nacional para el Desarrollo de los Pueblos Indígenas/Fototeca Nacho López y Fondo Nacho López © 398250 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (arriba en esta página).


CAFE
ENGLISH
SPOKEN
9729

AL FILO DE LA NAVAJA:
La fotografía de Nacho López como vanguardia silente

Laura González

Lo que cuenta no es la regularidad con que opera la sintaxis sino las variaciones: violaciones, desviaciones, excepciones –todo aquello que vuelve única la obra.
Octavio Paz, *El signo y el garabato*

Transitar vulnerablemente por el filo de la navaja: así describe Nacho López la lucha interna de un autor por lograr el perfecto equilibrio entre la forma y el contenido de su obra.[1] El filo de la navaja es una imagen que también utiliza Olivier Debroise para sugerir la oscilación constante de la fotografía del tamaulipeco entre lo "puramente informativo y la expresión personal".[2] El sobrenombre de "fotoperiodista" que se emplea comúnmente para referirse a López insinúa una noción errónea, por limitada, en torno a una obra inusual y compleja: ésta, una producción intelectual compleja que trasciende la fotografía, inevitablemente se presenta como una interrogación con relación a realidades antitéticas: la fotografía de prensa *vs.* la fotografía de autor, la intención estética *vs.* la vocación social, la teoría *vs.* la praxis, la palabra *vs.* la imagen.

Descrita reiteradamente en textos críticos e históricos a partir de su cualidad liminar, la obra de Nacho López continúa retando nuestra capacidad de comprensión y descripción. Porque, en primer lugar, no se trata solamente de un conjunto de fotografías, sino de una serie infinita de imágenes recombinables a partir de tres categorías básicas que el propio López describe en su texto "La fotografía como factor en la plástica mexicana", como: 1) fotos aisladas, 2) fotorreportajes y 3) ensayos documentales.[3] Además está el recurso de la palabra: como puede observarse en las colaboraciones en *Mañana, Hoy* o *Siempre!* publicadas entre 1950 y 1958,[4] o en su ya clásico ensayo *Yo, el ciudadano*, publicado originalmente en 1964 en *Artes de México*,[5] los textos de López son tan importantes como sus fotografías: en ellos, el fotógrafo traduce a frases poéticas o párrafos descriptivos el sentido literal y/o simbólico de sus imágenes. Más aún: en la labor que realiza como maestro a partir de 1976, López expande los alcances de su obra fotográfica desarrollando una teoría semiótica –estética paralela que pretende utilizar como apoyo a su docencia–.

La cualidad liminal, la amplitud de funciones y la riqueza y heterogeneidad de la producción intelectual de Nacho López sugieren la hipótesis de su funcionamiento como propuesta de vanguardia dentro del panorama extendido de la fotografía mexicana del siglo XX. En este texto me propongo desarrollar esta hipótesis a partir del análisis comparativo de una pequeña pero potente fracción de su obra fotográfica –aquella que se refiere a imágenes de ventanas, aparadores y reflejos–, contra algunas imágenes del mismo tema de Manuel Álvarez Bravo.

De la serie "Trabajadores ambulantes", Ciudad de México, ca. 1950.
Fondo Nacho López © 382235 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Con respecto a conocidas fotografías de Álvarez Bravo como *La parábola óptica*, *Caballo en aparador* o *Ventana de radiografías*, todas de principios de los años treinta, no hay duda de su calidad vanguardista: la crítica internacional las ha asumido como síntomas de la modernidad de la fotografía mexicana, o bien, como instancias surrealistas locales.[6] En cambio, resulta extraño plantear el carácter vanguardista de las fotos de Nacho López realizadas entre 1950 y 1980 porque tendemos a asociar el desarrollo de las corrientes vanguardistas con las primeras décadas del siglo XX (futurismo, cubismo, constructivismo, surrealismo, etc.).

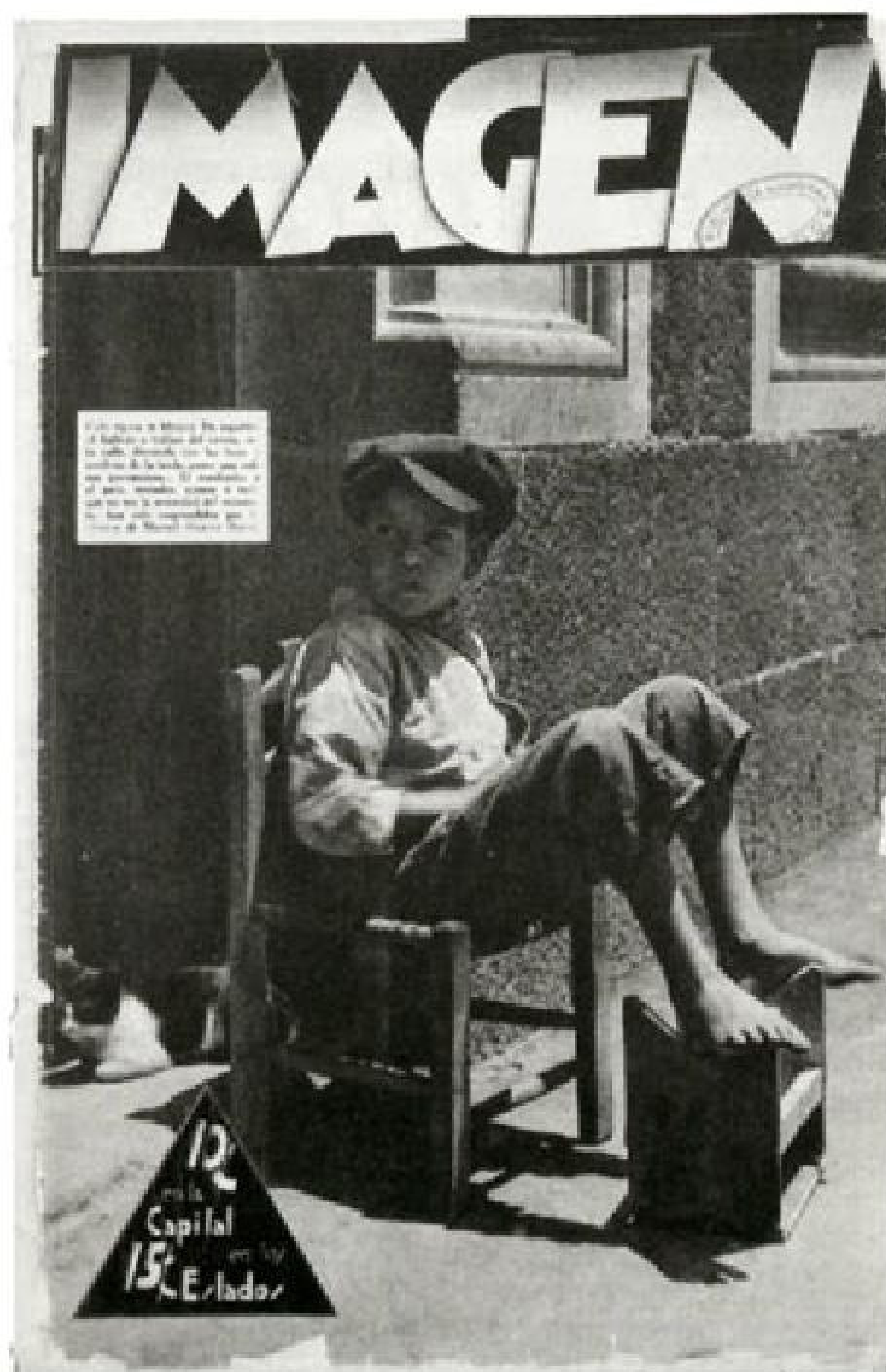
La historiografía universal del arte coincide en designar como "vanguardias" a aquellas tendencias o "ismos" artísticos que, a principios del siglo XX, hicieron una virulenta crítica *de avanzada* contra las convenciones hegemónicas de representación y producción del arte occidental. Sin embargo, si analizamos el desarrollo de las corrientes de vanguardia en distintos sitios del mundo, repararemos que éstas no sólo consistieron en una diversidad de propuestas formales y estilísticas, sino que se produjeron durante un largo período a lo largo del siglo XX. De ahí que la vanguardia se identifique más con una actitud ante el arte y su producción, que con formas o estilos concretos.

La actitud de la vanguardia ante el arte es, justamente, la del tránsito *por el filo de la navaja*. El común denominador de las tendencias vanguardistas es el de la continua violación de las fronteras del arte. La diferencia con respecto a la modernidad es su intención final: mientras que la modernidad critica y rompe para después proponer nuevas ideas y normas, la vanguardia desgarra y transgrede, dejando una interrogación –o una duda– en el aire. Es utópica. Sus resultados, más que nuevas propuestas normativas para el arte, son acciones y productos híbridos y heterogéneos, difíciles de precisar y comprender. La diferencia entre estas dos estrategias rebeldes radica en la dirección de sus prácticas: la acción moderna tiende a la concentración *centrípeta*, y la vanguardia, a la dispersión *centrífuga*.[7]

El problema de la vanguardia es, pues, su disgregación de fuerzas. Práctica utópica, acaba convirtiéndose en una aporía, como sugiere Peter Bürger en *Teoría de la vanguardia*: tal es la erosión de las fronteras del arte por parte de la acción vanguardista, que su efecto trasciende el mundo del arte para prodigarse en la realidad social,

como una acción política más.[8] Si bien Bürger en su texto habla ya del arte "posvanguardista", la irrupción periódica de tendencias de ruptura violenta del arte a lo largo del siglo XX invita a pensar que la vanguardia no consiste en un movimiento crítico del arte localizado en el tiempo, sino en diversas tendencias que surgen esporádicamente, a lo largo del tiempo, como crítica radical a los modos de producción y difusión social del arte contemporáneos a ellas.

Esta inquietud social la percibimos claramente en Nacho López, quien consideraba "arte mayor" a aquel con un profundo carácter social: "el artista que expresa en su obra las injusticias de su tiempo descubre los mecanismos de sujeción que ejercen las minorías para esclavizar a las mayorías".[9] Así, cuando afirma que "la fotografía fundamentalmente es documento. La fotografía es, y punto", no está negando la posibilidad de que la fotografía sea arte (lo cual defiende en textos como "La fotografía como factor en la plástica mexicana"), sino que está reclamando un modo de expresión propio y específico para la fotografía. Éste último argumento de especificidad de la fotografía es característico de lo moderno, mientras que el primero (el que aborda el carácter social y de cambio de la fotografía) es vanguardista. Como puede observarse, modernidad y vanguardia son dos manifestaciones que comparten la épica del cambio, pero que lo asumen de modo diferente. En la obra de un mismo autor o incluso una misma época pueden presentarse una y/o la otra como tendencias dominantes.



En torno a este punto, conviene hacer algunas precisiones. Si bien éste no es el lugar para hacer una explicación exhaustiva del complejo proceso de surgimiento de la fotografía moderna y vanguardista, sí cabe subrayar que su concepción y desarrollo fue muy diferente a ambos lados del Atlántico. En Estados Unidos la fotografía moderna se identifica con la consolidación de una fotografía "pura", es decir, con un lenguaje fotográfico formal y abstracto que se aleja del pictorialismo y que subraya su autonomía genérica. En Europa, en cambio, las vanguardias asumen la modernidad de la fotografía aprovechando su reproductibilidad mecánica para trascender el género fotográfico mismo llevándolo al espacio público social. Mientras que en Angloamérica la fotografía se impuso la tarea de abrirse espacio en el mundo del arte,[10] en Europa el influjo de *lo*

Planas de la revista *Imagen* (núms. 3 y 4, año 1, julio de 1933), ilustradas con imágenes de Manuel Álvarez Bravo. Acervo de la Hemeroteca Nacional, UNAM.

10

UN JOVEN DE LA CIUDAD

Por XAVIER VILLAURRUTIA

ERA el tiempo de las frases largas y de los pantalones cortos. Salíamos de la Escuela Preparatoria para entrar sin entusiasmo en la Escuela de Jurisprudencia y seguir la carrera de abogado. Malos corredores, distraídos por mil cosas vivientes, a la segunda vuelta suspendimos la carrera. A él se le acusaba de ser muy alto; era tan fino que parecía un corto. Yo estaba condenado desde entonces a una delgadez crónica. Vivíamos y leíamos furiosamente. Las noches se alargaban para nosotros a fin de darnos tiempo de morir y resucitar en ellas cada uno y todos los días. El tedio nos acechaba. Pero sabíamos que el tedio se cura con la más perfecta droga: la curiosidad. A ella nos entregábamos en cuerpo y alma. Y como la curiosidad es madre de todos los descubrimientos, de todas las aventuras y de todas las artes, descubríamos el mundo, caídos en la aventura peligrosa e imprevista, y, además, escribíamos. La vida era para nosotros —precisa confesarlo — un poco de literatura. Pero también la literatura era para nosotros vida. Leíamos para dialogar con desconocidos inteligentes. Vivíamos para entablar diálogos inteligentes con desconocidos. Escribíamos para callar o, al menos, para hilar entre sueños o entre insomnios la seda de nuestro monólogo. Éramos inseparables, un poco fatalmente, como los acusados. El era, lo habréis adivinado, Salvador Novo. Yo era un retrato mío de hace diez años.

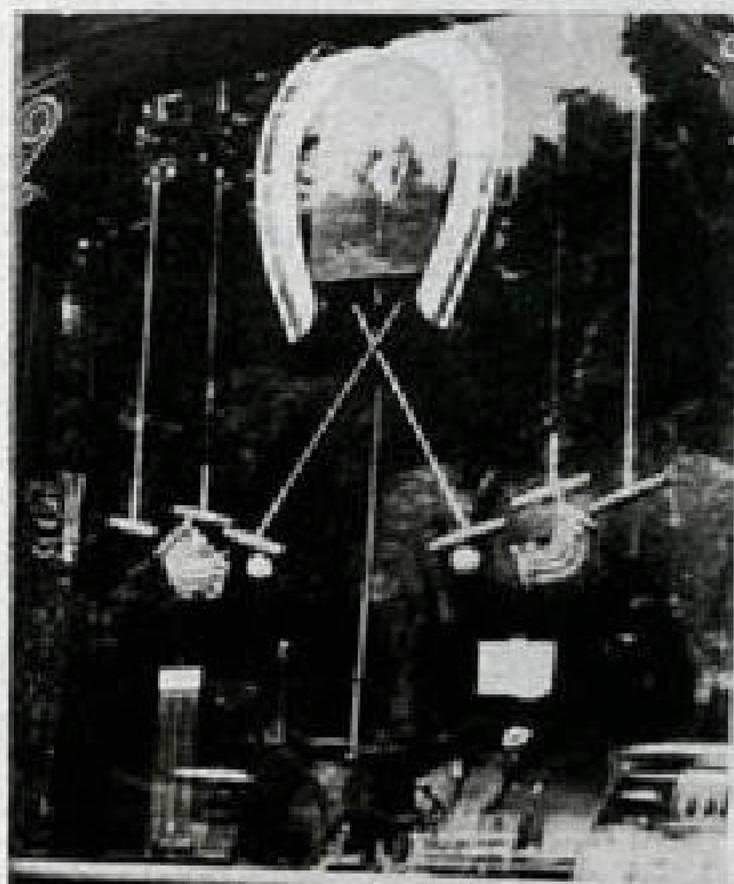
Un día me enseñó Novo el original de lo que en un principio me pareció un breve relato o una novela corta y después un monólogo interior en tercera persona. Ni Dujardin, ni Joyce, ni Valery Larbaud que había de perfeccionar más tarde este precioso género, tenían nada que ver con las páginas en que Salvador Novo hacía rápidamente la historia de un día de la vida de un joven en la ciudad de México. El relato empezaba con el despertar del protagonista y terminaba cuando el joven, soltando los zapatos, se disponía a entrar en la cama a cumplir el deber de una cotidiana muerte provisional. Como todos los manuscritos de Novo, éste de su relato aparecía sin tachadura ni enmienda. Para contrariar el viejo verso, su borrador era tan claro, al hacer, como su texto. Y no obstante, la prosa salía armada ya de punta en blanco de la cabeza de Salvador Novo. Una prosa rápida, exterior, aguda y certera. ¿Cómo una flecha?, como una lluvia de flechas. Durmiendo una noche de varios años se quedó "El joven" de Salvador Novo en el lecho de un cuaderno escolar. Más de un estudiante de leyes compartió conmigo el placer de una proyección privada de aquella cinta cinematográfica que podía intitularse "Dieciséis horas de la vida de un joven". Cinco años más tarde se le fugó una vez en la mala compañía de muchos anuncios, más erratas y precio vil. Anuncios, erratas y bajo precio impidieron, como los árboles, ver el bosque en que se perdió el joven. Intentó una segunda salida con mejores armas. Todo estaba listo. Agustín Lazo trazó los mejores dibujos que se han hecho para un libro mexicano moderno. Y sucedió que la segunda salida no se llevó a cabo. Los dibujos se extraviaron y el joven cambió su billete de salida por un "return ticket".

Al fin lo tenemos en frente, vistiendo el traje de mejor corte y de más finos forros, pero regalándonos la misma sonrisa de hace diez años, juvenil, irónica, auténtica. Basta hacerlo hablar para darnos cuenta de que es el mismo de ayer, de que si bien no ha cambiado, como hemos cambiado nosotros, puede hacer, no obstante, el papel más airoso: el del joven que no quiere ser ni más ni ni menos que un joven de dieciocho años, viviendo su vida y formando parte de la vida toda.



Un joven se levanta temprano y sale a la calle por la primera vez después de una convalecencia. La ciudad empieza a abrir los ojos, un poco como él. Los ruidos, carteles para los oídos; los carteles, ruidos para ojos, lo asaltan. Los tenía olvidados. Sigue caminando. "Su ciudad. Su ciudad. Estrechábala contra su corazón". El joven la estrecha, pero no sin contemplarla, sin analizarla vivamente. Los anuncios, combinados en un seguro azar, nos dan la cifra del carácter ostentoso, cosmopolita y, a un solo tiempo, ingenuo y todavía provinciano de la calle principal. Una irónica reflexión se forma en el cerebro del joven: "Hay dos muestras de la fuerza que crea dividiendo en nuestra moderna sociedad. El aviso oportuno en lo moral, y la carta de los choferes, en lo material". El aviso oportuno de los diarios le sirve de blanco. El joven dispara, acierta, cobra la pieza y le abre las entrañas:

"Señora atractiva, con capital, solicita relaciones con joven fuerte y sin capital. Entrega inmediata"... Este y otros mil casos no los pueden leer las familias... ¿Y querría tener en un abrir y cerrar de ojos la génesis de este tipo ágil del chofer en el que Keyserling iba a encontrar el tipo del hombre moderno? Por 1900 vivíamos nuestra Edad Media del tránsito, oscura y delicada. En los ferrocarriles, en los conductores de tranvías, encuentra el joven de Salvador Novo los precursores del mesías chofer. La bicicleta no fué sino un animal de transición, un ornitorrinco que durará lo que duran las rosas. Se oye el taf-taf de los Renault y aparecen sobre ellos los primeros "chauffeurs", lentos y torpes como sus máquinas. El chofer no ha llegado aún, pero no tarda. Nace, por fin, con la revolución este nuevo tipo de hombre que halla en el "ford" un instrumento construído a su escala. Y este es el principio de una carrera desenfrenada que dura todavía... Ahora el joven se asoma a un escaparate, a una casa de té. Entra luego en una botica y pide un poco de nieve en polvo. Aspira, piensa, sueña despierto en la naturaleza sin afeites de un pueblo cercano adonde fué un día. Se abre un paréntesis. Se cierra. Y otra vez la ciudad con sus escuelas y sus estudiantes, con sus aprendices de poetas y de políticos. Sus teatros y sus cines que, a ciertas horas, supuran familias. La noche empieza a teñir caras y cosas y a entrecerrar párpados. El joven vuelve a su casa. Tiene sueño. "Lo que hice hoy —dice soltando los zapatos— no tendrá objeto mañana".



Un joven ha atravesado la ciudad de México, la ha descompuesto trozo por trozo para recomponerla y hacer de ella un todo, como un pintor cubista. Pero también la ciudad de México ha atravesado a un joven. Ha resonado en su cerebro, se ha hecho sangre suya y aliento de su respiración. Se ha asomado a sus ojos y ha visto como en el interior del joven. Lo ha descrito sin juzgarlo, del mismo modo que el joven la describió a ella sin acusarla, sin juzgarla ni condenarla. El trayecto del joven por la ciudad ha durado unas cuantas horas, las mismas que el paso de la ciudad por el joven. El es un joven mexicano de hace diez años. Ella sigue siendo la joven ciudad de México.



Fotos Alvarez Bravo.

fotográfico se hizo sentir por vía de las diferentes corrientes (futurismo, dadaísmo, constructivismo, surrealismo, etc.) en diferentes ámbitos de la sociedad industrial, urbana y de masas: en el cine, la gráfica, la publicidad, la prensa, la propaganda política, la representación industrial, etc.[11]

¿Cómo asimila y manifiesta la fotografía mexicana el espíritu de la modernidad? Cultura híbrida por excelencia, la fotografía mexicana muestra características propias de ambas estrategias moderna y vanguardista: la primera, propiamente moderna, se asocia con el formalismo purista (*i.e.*, Edward Weston, Tina Modotti y el primer Álvarez Bravo). La segunda, la vanguardia, concibe la práctica fotográfica como parte fundamental de la comunicación social, pero no necesariamente del medio artístico. Como ejemplos de esta estrategia, podríamos citar la fotografía de las revistas ilustradas, la publicidad comercial e industrial (*i.e.*, las fotografías de La Tolteca, los anuncios de Álvarez Bravo, los reportajes de Agustín Jiménez), los fotomontajes de gráfica cinematográfica o propaganda política (*i.e.*, los calendarios y carteles de cine de José Renau, los fotomontajes de Enrique Gutmann de *Futuro* o del equipo de artistas de 1945) y la cinefotografía de cortometrajes de retórica gubernamental (*i.e.* la cámara de Álvarez Bravo en *El petróleo nacional*).

Dado que la diferencia entre ambas fases de la modernidad fotográfica (lo moderno constructiva y la deconstrucción vanguardista) es bastante tenue, sin demarcaciones temporales y autorales demasiado precisas –pues depende de modos diferentes de asumir la práctica fotográfica, flexibles en cada autor–, me permitiré analizar algunos ejemplos concretos a continuación para que el lector comprenda su sutil diferencia.

Modernidad y/o vanguardia *La ciudad empieza a abrir los ojos, un poco como él. Los ruidos, carteles para los oídos; los carteles, / ruidos para los ojos, lo asaltan. / Los tenía olvidados. Sigue caminando.* Xavier Villaurrutia, "*Un joven de la ciudad*", 1933.

Publicado en el número 3 de la revista *Imagen* –una revista ilustrada que editó sólo doce números en el verano de 1933– el anterior fragmento de Villaurrutia describe la mezcla de improntas sensoriales, visuales y auditivas de un joven que sale a la calle en la ciudad de México después de una convalecencia. Al texto de Villaurrutia acompañan, en la misma página, tres conocidas fotografías de escaparates de Manuel Álvarez Bravo realizadas alrededor de 1931: *Maniquí tapado*, *Caballo en aparador* y *Parábola óptica*. Esta última imagen se publicó en esa ocasión en su versión original, con el texto legible de "óptica moderna" y no invertida, como la conocemos ahora.

Lo primero que observamos en las imágenes de Álvarez Bravo es precisamente el diálogo que establecen con el texto de Villaurrutia. Lejos de ilustrarlo, refieren a un mismo significado: a la desorientación perceptual derivada de la confusión visual de objetos, reflejos y palabras en el entorno urbano cotidiano. Las imágenes constituyen un significante icónico equivalente a la confusión sensorial óptica-auditiva que describe el texto. En estas fotografías, a diferencia de las de los años veinte, se extraña un punto de vista estable y único, o una estabilidad y limpieza geométrica, o un espacio dinámico

Plana con un artículo de Xavier Villaurrutia, ilustrado con imágenes de Manuel Álvarez Bravo. Revista *Imagen*, año 1, núm. 3, 14 de julio de 1933. Acervo de la Hemeroteca Nacional, UNAM.

y háptico. En su lugar hay confusión sensorial, desconcierto psicológico y yuxtaposición de percepciones. Son imágenes que se vuelven símbolos; palabras que se convierten en imágenes; objetos que funcionan como signos; reflejos que se convierten en cosas. Los seres y los objetos se despliegan en fragmentos, cada pieza con un espacio y perspectiva diferente. O bien, se vuelven espectros transparentes e inmateriales. El espacio háptico concreto se vuelve un territorio psíquico, subjetivo, difuso e intangible.

Independientemente de que puedan o no haber sido producidas especialmente para la publicación de la revista (o según comenta Álvarez Bravo, para un concurso de escaparates convocado en 1931, en el que también participó Agustín Jiménez),[12] estas imágenes manifiestan un sentir diferente del de otras fotos del mismo Álvarez Bravo de los años veinte como *Colchón*, de 1926, o *Juego de papel*, de 1927, que tienden a una elegante abstracción. Son fotografías que acentúan su cualidad de *imágenes*, es decir, de *representaciones-en-ausencia*, mediante el recurso de la ventana y/o el reflejo. Su sentido se dirige a la negación misma de lo representado. Esto, lo representado, figura como algo ausente, falso o paradójico en la imagen: en *Maniquí tapado*, por ejemplo, una tela tapa innecesariamente la desnudez de un figurín. Acción absurda y ociosa porque nunca un cuerpo de madera sintió vergüenza (aunque sí tiene la capacidad de provocar deseo por proyección imaginaria, que es el nivel en el que funciona la imagen). Gesto que, además, niega pero subraya la presencia de la ventana, que es la que permite identificar al maniquí como tal (y no como el cuerpo tapado que por un instante suponemos real). Con respecto al uso en esta imagen del escaparate y del maniquí (y por extensión, del títere y la muñeca), me gustaría recordar al lector que estos elementos eran comunes al surrealismo y a dadá, y en México, frecuentes en la poesía de estridentistas y Contemporáneos.

La *Parábola óptica* nos mete de lleno en una modernidad urbana de signos que colapsan y se multiplican: el cuerpo (el ojo) y el espíritu (el nombre de la óptica) se contraponen varias veces en la imagen para sugerir la multiplicidad y plurivocidad de las palabras y las imágenes propias de la modernidad. La "óptica moderna" no es sino la afirmación paradójica de la confluencia de la visión natural y óptica característica de la fotografía, significación que se hará más obvia cuando Álvarez Bravo decida imprimir la imagen invertida, tal y como la presentó en la exposición organizada por la Sociedad de Arte Moderno en 1945.[13] En todo caso, la *Parábola óptica* es un buen ejemplo de cómo la sintaxis fotográfica moderna, tendiente a la ambigüedad semántica, abre un potencial de múltiples ámbitos de difusión y resignificación para las imágenes.

De las tres fotografías publicadas en *Imagen* en 1933, *Caballo en aparador* es la que mejor ejemplifica el carácter de la vanguardia de los años treinta, cuyo espíritu y recursos retomará Nacho López dos décadas después. A diferencia de *Maniquí tapado* y *Parábola óptica*, en *Caballo en aparador* no hay referencia al marco o ventana que limita al aparador. Los objetos, los grafismos, las luces y los reflejos se sobreponen y confunden en la imagen: no se percibe la diferencia entre lo real y lo imaginario, entre el objeto y el reflejo. Vencido por una pequeña pero conspicua imagen de un jugador de polo en el aparador, el hombre real (el fotógrafo, reflejado imperceptiblemente en el cristal) pierde en presencia e identidad en un mundo de espectros ubicuos.



Esta sintaxis fotográfica compleja, simbólica y ambigua de las fotografías de aparadores de Álvarez Bravo es el punto de partida de las imágenes de reflejos y ventanas que Nacho López realiza dos décadas después: un garbanzo de a libra en su producción "fotoperiodística".

De los treinta a los cincuenta *[...] Cienfuegos era, en sus ojos de águila pétrea y serpiente de aire, la ciudad, sus voces, recuerdos, rumores, presentimientos, la ciudad vasta y anónima, [...] era los tinacos y las azoteas y las macetas renegridas, era los rascacielos de vidrio y cúpulas de mosaico...* Carlos Fuentes, *La región más transparente*, 1958.

Si las fotos de aparadores de Álvarez Bravo coinciden con el sentir de Villaurrutia, las de Nacho López lo hacen con el de Fuentes: *Aquí nos tocó*. Afirmación fundamental, la de Ixca Cienfuegos de *La región más transparente*, para comprender el localismo pregnante de las fotos de López: *nací y vivo en México, D.F. Esto no es grave. En México no hay tragedia, todo se vuelve afrenta.*

Las fotos de López también se asocian con la visión psicológica del mexicano de *El laberinto de la soledad*, de Octavio Paz, de 1949, y con el enfoque social de *Los olvidados*, de Luis Buñuel, de 1950. Mientras a Álvarez Bravo toca aquella generación que vivió la Revolución y que Manuel Gómez Morín bautizó como "Generación de 1915", a Nacho López le corresponde la "Generación del 1929", que no padeció pero heredó la Revolución como razón e horizonte ideológico.[14] Octavio Paz explica claramente el

Ciudad de México, ca. 1950. Acervo Familia López Binnqüist.



sentir de esa generación: "para nosotros, la actividad poética y la revolucionaria se confundían y eran lo mismo."[15]

Los intelectuales de la Generación de 1915, como Álvarez Bravo, crecen aislados del mundo y pugnan por reconstruir el país. Participan activamente en la utopía posrevolucionaria iniciando proyectos educativos, académicos y artísticos. Como señala Enrique Krauze, desechan la violencia creadora, quedándose con la creación.[16] En este sentido, es comprensible que la fotografía de Álvarez Bravo tuviera un sentido *constructivo*. Por esa razón, las fotografías de aparadores discutidas antes destacan del contexto general de su obra: con su singular matiz vanguardista apuntan a una acción *deconstructiva* anómala en Álvarez Bravo. Si se analiza el desarrollo del fotógrafo, se observará que después de 1933 abandona ese tipo de estrategia deconstructiva, orientándose en cambio hacia esa cualidad "foto-poética" que le atribuyó el crítico Antonio Rodríguez.[17] Esa "poesía" del estilo propio de Álvarez Bravo surge de su capacidad de conjuntar objetos y situaciones disímiles característicos de un México atrapado entre lo rural y lo urbano, y lo prehispánico y lo moderno. Esa cualidad hace que André Breton lo considere "surrealista" y que Siqueiros, lo descalifique, por sumarse "al esteticismo de los asociales, de los seudo-apolíticos, de los partidarios del arte-placer íntimo... a los partidarios técnicos del llamado "factor poético", del "subconsciente", de lo fantasmal".[18]

Algunas imágenes de aparadores de Nacho López –aquellos que realizó para Colgate Palmolive– parten de la misma cualidad deconstructiva de las imágenes de Álvarez Bravo, sólo que incluyendo el grafismo publicitario industrial (en lugar de la grafía manual y artesanal de las fotos de Álvarez Bravo). *Aquí nos tocó vivir:* la ciudad de

Nacho López es una ciudad en pleno crecimiento industrial, de rascacielos, de marcas extranjeras, de electrodomésticos sofisticados. Junto a las fotos de López, en *Mañana*, se publica el anuncio de Nido Multifort Superautomático: 100% impermeable, antimagnético, a prueba de golpes. Y como contracubierta de la misma revista, un anuncio del nuevo fraccionamiento Jardines del Pedregal de San Ángel, el lugar ideal para vivir: una zona residencial de primer orden, donde usted encontrará las comodidades de la ciudad, aunadas a las bellezas panorámicas de la quinta de fin de semana. Los contrastes entre elementos en las fotos de aparadores de López son análogos a los de las descripciones de Fuentes en *La región más transparente*: un reflejo de la historia y la realidad disonante de México. Es el aparador invertido de Nacho López, quien a diferencia de Álvarez Bravo, toma la foto desde el interior del aparador hacia afuera, enmarcando en la ventana a una multitud de "mirones": el México *de los voceadores, de los mendigos y ruleteros, del arroyo de camisetas manchadas de aceite, rebozos, pantalones de pana, cacles rotos*. Todos ellos, los mirones, aparecen absortos en una moderna aspiradora que, bien plantada en su pedestal en el aparador, sorbe una gran pelota inflable. Que mejor imagen para ilustrar aquella conocida frase de López, "ellos están tras las rejas, nosotros fuera. Si invertimos la imagen, los cautivos somos nosotros".[19] Confinado en el interior del aparador, López logra un retrato magistral del público cautivo por la fascinante y enajenante propaganda comercial. Mientras que la inversión de Álvarez Bravo en la *Parábola óptica* se da en el nivel formal y conceptual, la de López lo hace en la dimensión ideológica y social.



Otra imagen de ventanas, *Músico*, de la serie "Trabajadores ambulantes", funciona de modo similar: la imagen de un saxofonista callejero se enmarca en la ventana de un café: detrás de él, se empalman las imágenes de los coches de la plaza de Bucareli, la estatua de "El Caballito", el antiguo edificio *art déco* de la Lotería Nacional y el letrero invertido que nos advierte que la ventana es de un café. Casual, pero perfecto montaje, de diferentes componentes de la vida urbana de la ciudad de México de los años cincuenta. Lograda analogía visual del Bucareli literario en el que talonea la Gladys García de *La región más transparente*. Compleja imagen en que la transparencia de la ventana paradójicamente permite conseguir una impresión de densidad histórica e iconográfica.

ARRIBA: Zapatería. Ciudad de México, ca. 1950. Fotografía tomada de *La ciudad de los viajeros. Travesías e imaginarios urbanos: México, 1940-2000* de Néstor García Canclini, Alejandro Castellanos y Ana Rosa Mantecón (Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa/Grijalbo, 1996).
IZQUIERDA: Transeúntes contemplando un *display* de aspiradoras. Ciudad de México, ca. 1950. Acervo Familia López Binnqüist.



Aunque se sobreponen en la imagen, los planos de *Músico* se distinguen bien unos de otros. En cambio, en otras imágenes de López como *Zapatería* o *Barrendero*, los distintos planos aparecen disueltos o confundidos como en el *Caballo en aparador* de Álvarez Bravo. En *Zapatería* el fotógrafo vuelve a disparar desde dentro del aparador, que es de aquellos que hacen ángulo con el pasillo de entrada a la tienda, para sobreponer varios elementos: los pies con sus zapatos-modelo, los transeúntes que van y vienen, la vía de asfalto de la calle, los edificios del fondo y los reflejos de éstos en el cristal. La sobreposición de elementos y reflejos produce confusión, aunque los elementos se ven enfocados, de modo diferente a como sucede en *Barrendero*.

Fotografía más de ensueño que de realidad, en *Barrendero* se disuelven e interpenetran varias imágenes: el apesadumbrado niño barrendero con su escoba, los personajes desnudos de una pintura de estilo barroco, algunos fragmentos del marco garigoleado de ésta y los edificios del fondo de la calle. Una imagen magistral de una serie de la cual López publicará otra toma en 1964 en su ensayo *Yo, el ciudadano*, bajo el inusitado nombre de *Amor*.[20]

Las anteriores imágenes son sólo algunos ejemplos de las muchas imágenes que Nacho López produjo experimentando con las posibilidades de los aparadores y reflejos. Con el fin de desconcertar perceptualmente al espectador utiliza en algunas de ellas manchas o borrones en las ventanas; en otras, agua o vapor en el cristal. El resultado: el interior se confunde con el exterior; el yo se manifiesta como otro; el reflejo o la mácula se convierten en identidad.

Transitando por la confusión y la dispersión, en resumidas cuentas, por el filo de la navaja, estas imágenes *vanguardistas* de Nacho López parecen negar la capacidad mimética de representación de la fotografía. En ese sentido, permiten pensar que la fotografía de vanguardia no se agotó con fotografía de los años veinte y treinta. Hasta cierto

punto, sugieren que el cumplimiento cabal de los objetivos de la estética "agorista" de los años treinta, marcada por "un arte en movimiento, velocidad creadora, socialización del arte", no se dio hasta los años cincuenta: en sus fotos, Nacho López logró la síntesis de modernidad urbana y social que proyectaron Gustavo Ortíz Hernán, Martín Paz, Manuel Gallardo y en sus textos.[21]

Del razonamiento anterior podría deducirse que la fotografía de Nacho López innova volteando hacia el pasado. Sin embargo, también mira al futuro, pues ¿no podría considerarse su "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos" como una perfecta conciliación de la estética surrealista con la acción conceptual posmoderna? En el período aparentemente yermo del "milagro mexicano", la producción intelectual –fotográfica, textual y pedagógica– de Nacho López se afirma poderosamente como una propuesta vanguardista: constituye un eslabón *silente* entre la vanguardia histórica de los años veinte/treinta y la de los fotógrafos-artistas de los grupos de los años setenta.







Acto de magia en una tienda de electrodomésticos. Ciudad de México, ca. 1950. Acervo Familia López Binnqüist.

Notas

1 César Carrillo Trueba y Citlalli López Binnqüist, "El mundo indígena en la fotografía de Nacho López", *Alquimia*, año 1, núm. 2, enero-abril 1998, p. 16.

2 Olivier Debroise, *Fuga mexicana. Un recorrido por la fotografía en México*, Barcelona, Gustavo Gili, 2005, p. 284.

3 Nacho López, "La fotografía como factor en la plástica mexicana", *Hoy*, núm. 844, 25 de abril de 1953, p. 23.

4 Una lista extensa de estas colaboraciones puede consultarse en el excelente estudio de John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo de los años cincuenta*, México, Ed. Océano, INAH/CONACULTA, 1999, pp. 223-226.

5 Nacho López, "Yo, el ciudadano", en *La ciudad de México, Artes de México*, año XII, núms. 58/59, 1964, pp. 25-27. El ensayo fotográfico abarca el resto del número.

6 Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, Nueva York, MoMA, 1997, pp. 28-35; Ian Jeffrey, "Opting for realism", *Documentary and Anti-Graphic. Photographs by Walker Evans, Cartier Bresson & Álvarez Bravo*, París, Maison Européen de la Photographie/ Steidl, 2004, pp. 55-58; Debroise, *op. cit.*, pp. 317-325.

7 Laura González Flores, "Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana", *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XXVII, núm. 86, México, primavera 2005.

8 Bürger sustenta esta cualidad autoinmoladora de la propuesta vanguardista en las tesis de Hegel sobre la muerte del arte. Peter Bürger, *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Ediciones Península, 1997, pp. 166-177.

9 Trueba y López Binnqüist, *ibid.*

10 Evidentemente, esta visión es reductiva y generalizadora. Me estoy refiriendo a la tendencia hegemónica de la fotografía moderna estadounidense, representada por Weston, Strand, Stieglitz, Adams, etc., no sin conceder que hubo otra fotografía con tintes de vanguardia que se relacionó con el influjo del establecimiento de la Bauhaus en Chicago. Esta fotografía sería la de László Moholy-Nagy y sus alumnos: Ray Metzger, Harry Callahan, etc. *Vid* Travis, David y Elizabeth Siegel, *Taken by Design. Photographs from the Institute of Design 1937 -1971*, Chicago, University of Chicago Press/ Art Institute of Chicago, 2002.

11 Una discusión más amplia de esto se puede encontrar en Laura González Flores, *Fotografía y pintura, ¿dos medios diferentes?*, Barcelona, Gustavo Gili, 2004, pp. 201-236.

12 Susan Kismaric, *Manuel Álvarez Bravo*, New York, The Museum of Modern Art, 1997, p. 26. Carlos Córdova asienta que tal concurso era la Exposición Permanente de Productos Nacionales, y que Álvarez Bravo ganó con las dos versiones de *Caballo en aparador*. En el mismo concurso, a Agustín Jiménez le fue otorgado un diploma y una mención honorífica. Carlos Córdova, *Agustín Jiménez y la vanguardia fotográfica mexicana*, México, Editorial RM, 2005, p. 62.

13 Todavía en agosto de 1945 Álvarez Bravo publicó la foto al derecho en *Arte y plata. Parábola óptica* no es la única imagen de Álvarez Bravo impresa al revés: *Caballito de carro de helados* se imprimió invertida en el núm. 12 de la revista *Imagen*, del 15 de septiembre de 1933, ilustrando el artículo "Los niños, los juegos y los juguetes" de Marx de Formaro.

14 Enrique Krauze, "Cuatro estaciones de la cultura mexicana", *La historia cuenta. Antología*, México, Tusquets, 1998, p. 141-162.

15 Krauze, *op.cit.*, pp. 157-158.

16 *Ibid.*,146.

17 Antonio Rodríguez, "El maestro de la fotopoesía" en *Así*, 28 de julio de 1945, en *Alquimia*, año 7, núm. 19, septiembre-diciembre 2003, p. 42.

18 Siqueiros en *Así*, 18 de agosto de 1945, citado por José Antonio Rodríguez, "Los años decisivos" en Manuel Álvarez Bravo, *Los años decisivos, 1925 -1945*, Catálogo de exposición, México, Museo de Arte Moderno, 1992, p. 18.

19 Trueba y López Binnqüist, p. 17.

20 La fotografía publicada en 1964 –núm. 47 de *Yo, el ciudadano*– está editada y en lugar de la figura del barrendero se ve una pareja de hombre y mujer caminando. De la misma serie, hay otras imágenes, dos con dos mujeres frente al aparador, en diferentes actitudes, y otra con una sola mujer, en la que se se ven otros cuadros al fondo, en el aparador. López, "Yo, el ciudadano", *ibid.*

21 Carlos Monsiváis, "Notas sobre la cultura mexicana del siglo XX", en Daniel Cosío Villegas (ed.), *Historia general de México, tomo 2*, México, El Colegio de México, p. 1444.



De la serie "Ciudad de México de día". Esquina de la calle Francisco I. Madero y la avenida San Juan de Letrán, ca. 1957.
Fondo Nacho López © 383013 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



De la serie "Ventanas". Ciudad de México, ca. 1953.
Fondo Nacho López © 382324, 382351, 382349 y 382316 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.









De la serie "Ventanas". Ciudad de México, ca. 1953.
Fondo Nacho López © 382339 y 382318 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





De la serie "Paredes y texturas". Ciudad de México, ca. 1953.
Fondo Nacho López © 382345, 406976, 382305 y 383213 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

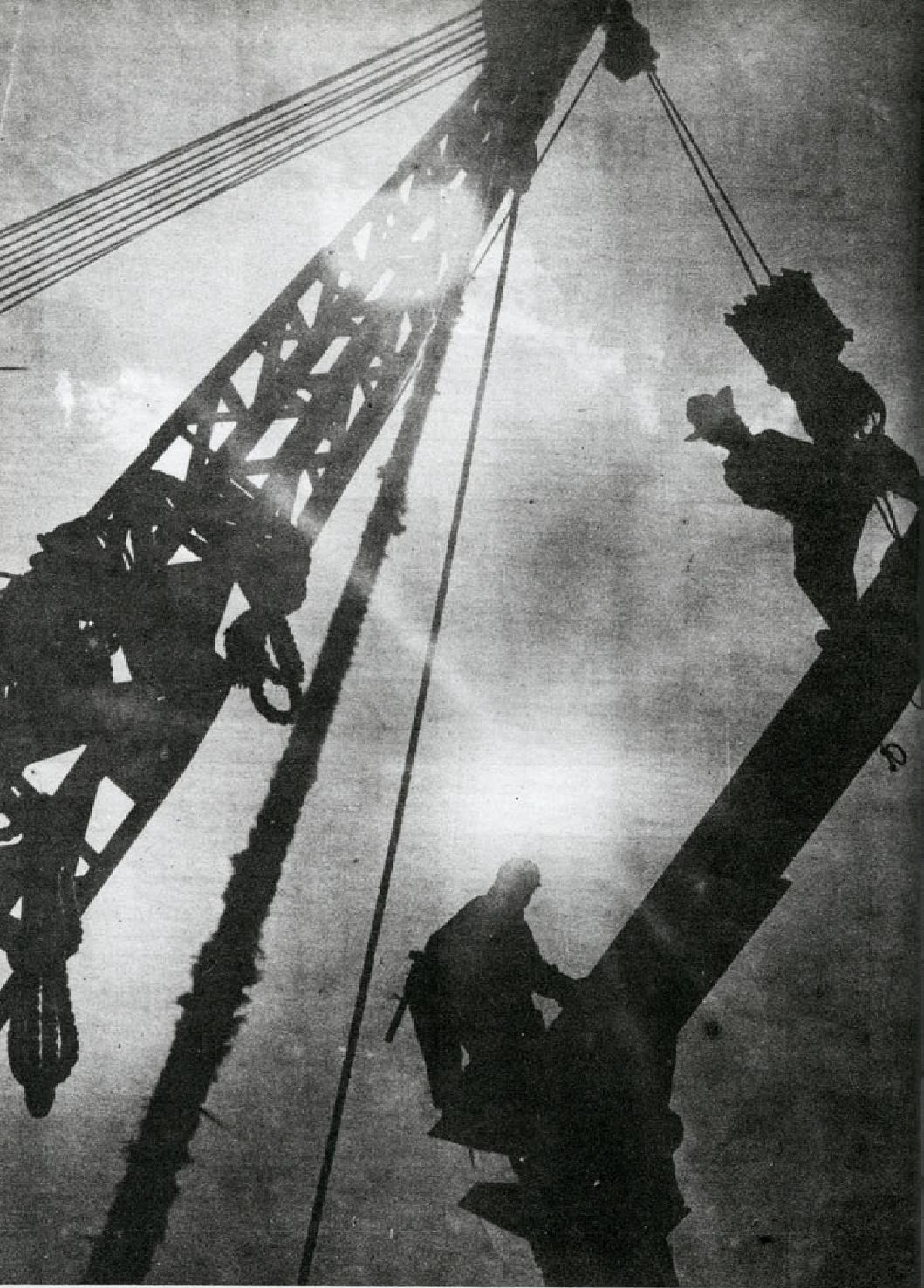




PÁGINAS SIGUIENTES: De la serie "Ventanas". Ciudad de México, ca. 1952.
Fondo Nacho López © 382299 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.







PASOS EN EL CIELO

FOTOS:

FAUSTINO MAYO NACHO LOPEZ

TEXTOS:

CARLOS ARGUELLES

SOLO con alargar el brazo podía acariciarse a aquella nube...

Treinta y dos pisos abajo, en una proyección increíble de juguetería, estaba la ciudad de México.

Dos reporteros habían llegado hasta la última vigueta del edificio más alto de América Latina. Su misión era semejante: conseguir en sus fotografías "ángulos curiosos" de la construcción de un rascacielos. Así, llegaron al piso número 32 que era casi, para ellos, una antesala del otro mundo.

No es usual emplear 2 fotógrafos para hacer un reportaje. Ello empero, Faustino Mayo y Nacho López se lanzaron a la poco sugestiva aventura de jugarse la vida 32 veces en el ascenso y otras tantas en el descenso, para lograr su objetivo: una foto interesante para el público.

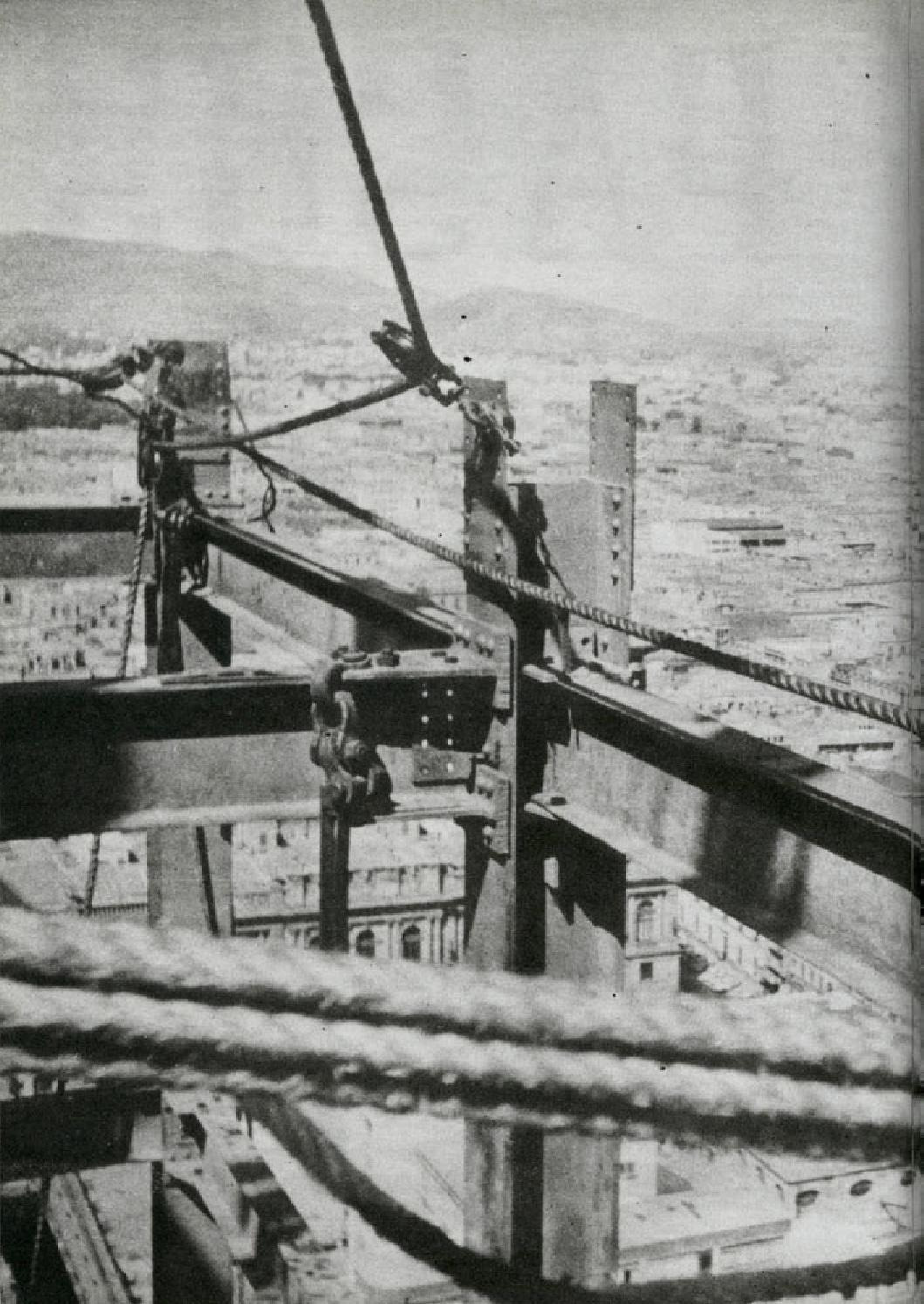
Arriba, soplaba el viento con fuerza. Transcurrieron exactamente 2 horas con 15 minutos para que los periodistas pusieran pie en tierra nuevamente. O, mejor dicho, bajaron cuando se les acabó la película.

Abajo, la gente que acabó por descubrirlos en lo más alto del edificio, seguía con ansiedad sus movimientos. Porque aquello era, ciertamente, algo que espantaba.

Acostumbrados a hacer lo indecible para conseguir "su" foto, Mayo y López confesaron después que no les agradaría repetir el experimento. Porque ascender por una escalera marinera y caminar por veredas celestiales que tienen apenas 10 centímetros de ancho, con una perspectiva de concreto a muchos, muchos metros abajo, no es cosa envidiable.

Allí descubrieron nuestros ases, a más de una nueva presencia de la ingeniería, el trabajo de una brigada de héroes que vive —y no se usa aquí en sentido figurado—, ¡muy cerca del Cielo!... Hombres que caminan, casi corren por las viguetas, colocando remaches y estructuras, y que tienen igual serenidad que un bibliotecario.

En este reportaje, surge una visión desconocida del México que se transforma. El ojo profesional de los fotógrafos detuvo en el tiempo el instante de un México viejo y del que tiene alma de acero de sus montañas, precisamente en su transición. Y aquí está la serie que obtuvieron en el edificio que construye "La Latinoamericana", en el corazón de la metrópoli. En cada foto, lector, los ases de MAÑANA pusieron parte de su espíritu... porque, para hacerlas, ¡tuvieron que jugarse la vida muchas veces!...





La vigueta de acero tiene apenas el ancho del pie del obrero, pero camina sobre ella como si paseara por la Avenida Juárez. Faustino Mayo logró de fondo para esta estupenda fotografía, una vista de la ciudad de México. El joven héroe no supo que lo retrataron.

En singular mano a mano, dos ases de *Mañana* hacen



Esta escalera, que deja pálida a la que conduce al cielo, lleva a los trabajadores hasta el piso número 32 del edificio de "La Latinoamericana" que tendrá 40 pisos y será el más alto de América hispana. El crucigrama de acero que la rodea es impresionante; como que es el esqueleto del progreso.



La acción. Acostumbrados a este trabajo, los obreros toman las cosas con tranquilidad allá arriba. Y probablemente se cuidan más al cruzar una avenida que al caminar a muchísimos metros sobre la superficie de la ciudad. Su profesión no es envidiable. Sin embargo, no la cambian por ninguna...

He aquí lo que tiene que hacer un fotógrafo para dar a su público cosas interesantes. Sobre una vigueta, con la cámara colgada del cuello, Nacho López busca un "ángulo raro". ¡No piense usted lo que hubiera sucedido si Nacho pierde su serenidad, casi casi británica

Faustino Mayo busca "su" foto. No está por demás abrazar amorosamente a la escalera porque una caída desde el piso 29 no es, en ninguna forma, una experiencia incitante. Mayo se ocupaba de retratar a un obrero que colocaba remaches sobre el acero a gran velocidad.

alpinismo celestial



Aquí tiene usted a otro peatón celestial que se ríe de todos los osados "hombres-moscas" del mundo. Pese a sus ropas humildes, se gasta el lujo de ser uno de los pocos ciudadanos que están por arriba de todos.

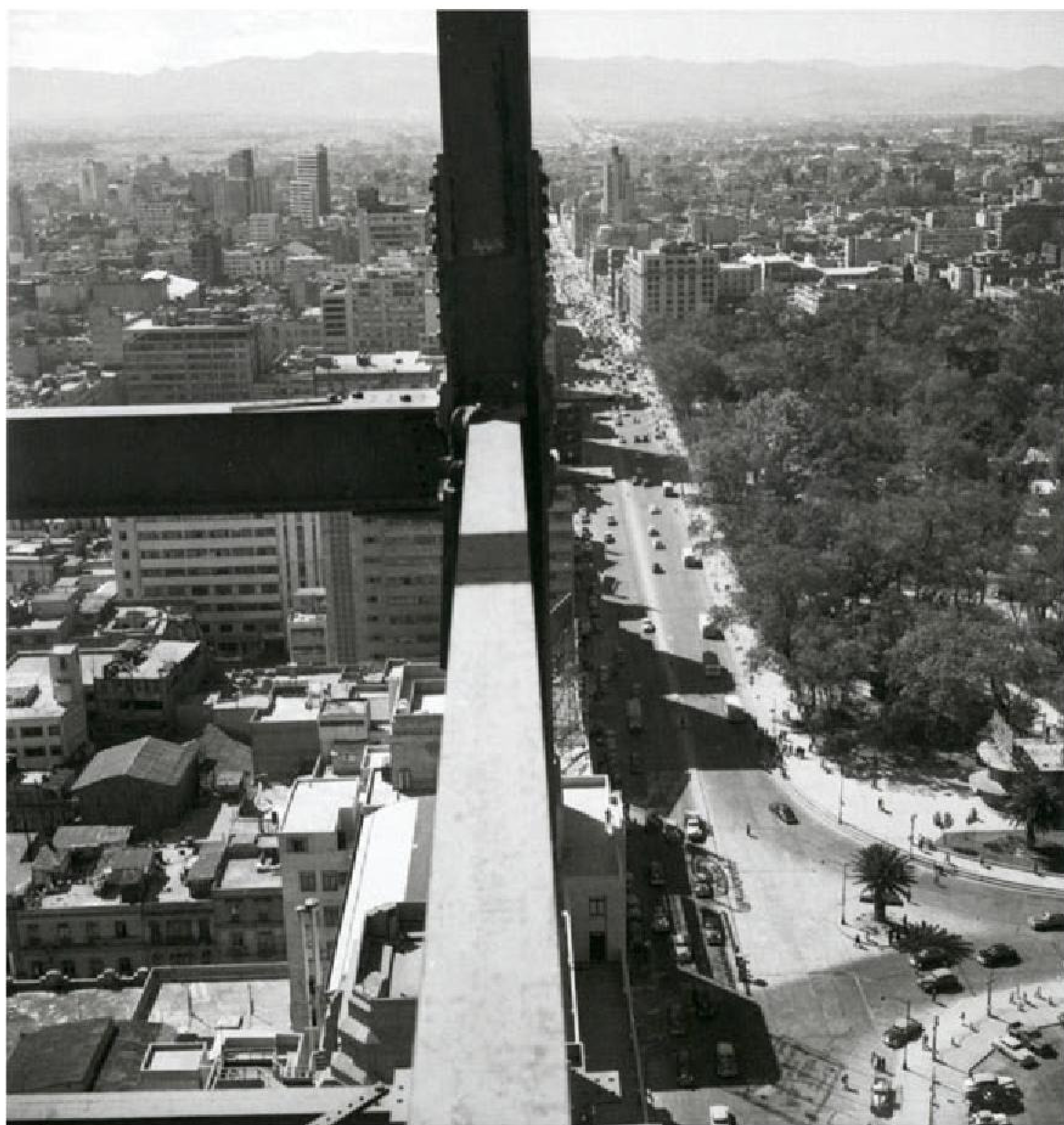








PAGS. 230 - 235: Planas del fotorreportaje "Pasos en el cielo". *Mañana*, núm. 426, 27 de octubre de 1951.
Centro de Documentación Galería López Quiroga.



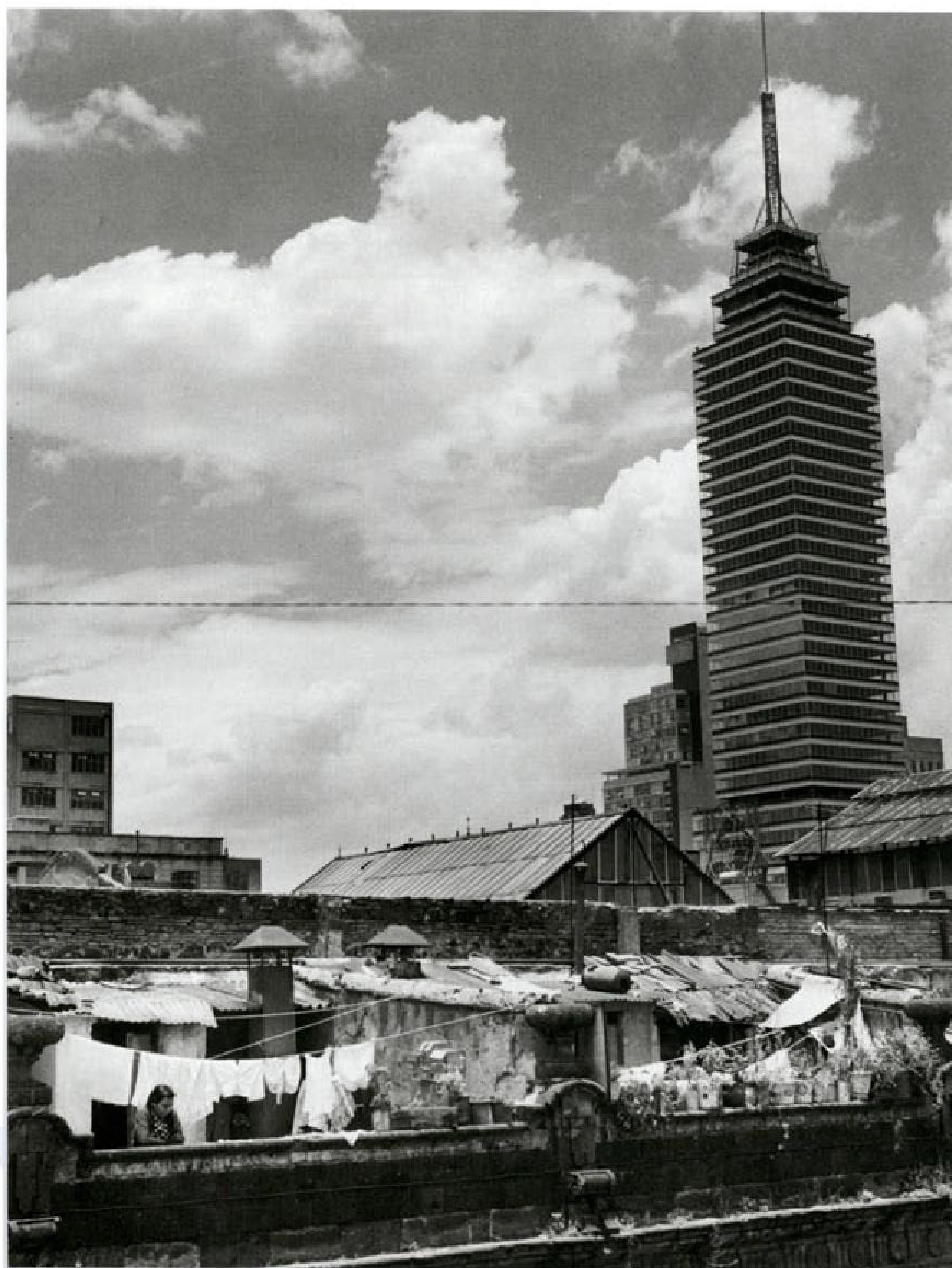
Fotografías del mismo reportaje en torno a la construcción de la Torre Latinoamericana. Ciudad de México, 1951.
Fondo Nacho López © 374768, 374779, 375772, 374780 y 374761 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGINAS SIGUIENTES: Vista desde la azotea de la Catedral Metropolitana. Ciudad de México, ca. 1957.
Fondo Nacho López © 382799 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.









ARRIBA: Vecindad en el Ex Convento de Betlemitas. Ciudad de México, ca. 1955. Fondo Nacho López © 406924 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: Ciudad de México, ca. 1957. Acervo Familia López Binnqüist.

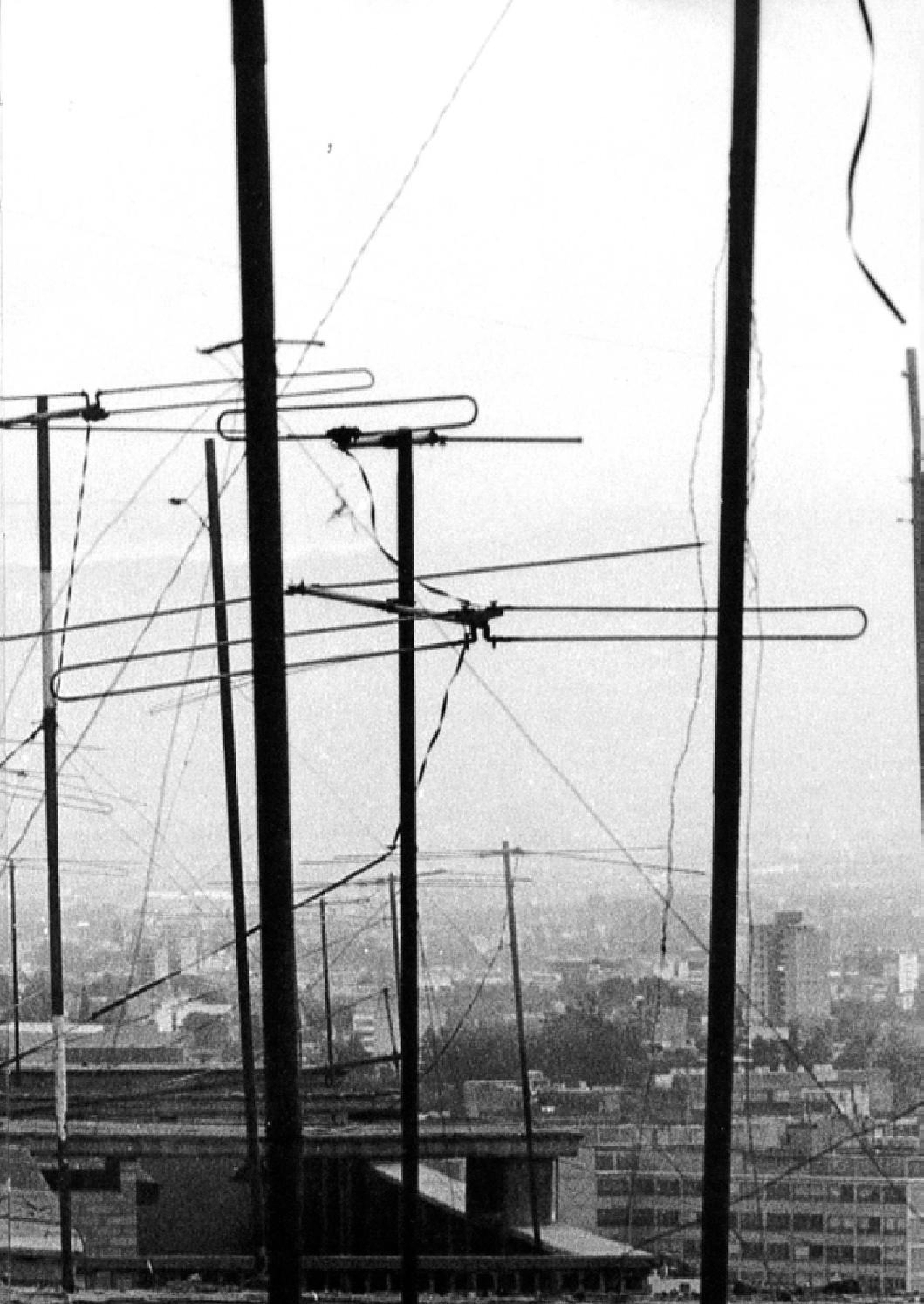


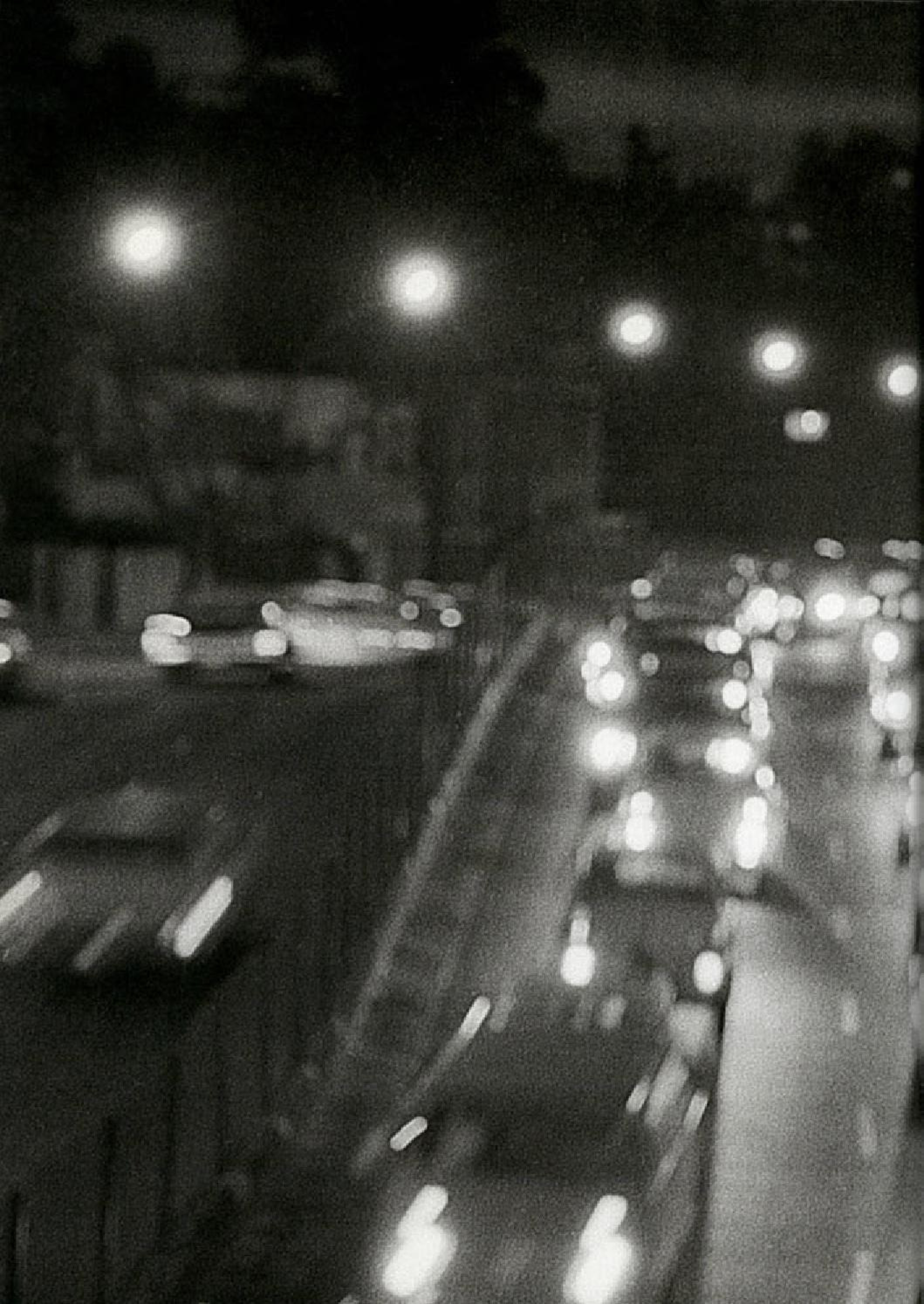


De la serie "México de día". Casas de interés social (izquierda) y basamento de la Casa de los Condes de Santiago de Calimaya, donde se ubica, desde 1960, el Museo de la Ciudad de México (arriba). Ciudad de México, ca. 1964 y ca. 1970. Fondo Nacho López © 382683 y 382506 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGS. 244-249: Vistas de la Ciudad de México, ca. 1964, ca. 1969 y ca. 1976. Fondo Nacho López © 382721, 384637 y 406920 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



















NACHO LÓPEZ Y LA INTEGRACIÓN PLÁSTICA

Isaura Oseguera Pizaña

Una parte importante del trabajo de Nacho López, la más conocida, fue la documental y periodística. Sin embargo, casi nada se sabe del resto de su producción fotográfica, entre ella, la de arquitectura. Acercarnos al trabajo de un autor en su conjunto, resignifica el valor de la totalidad de una obra. Desde esta perspectiva se puede observar cómo Nacho López fue un artista de vanguardia con expectativas formales y estéticas más allá del fotoperiodismo.

Los años sesenta representaron, tanto en México como en el mundo, una revolución en las artes en general. Se intentaba transformar las manifestaciones más tradicionales –la pintura, la escultura, la música, la arquitectura, el teatro y el cine– en movimientos artísticos que enfatizaran las relaciones interdisciplinarias como el jazz, el teatro experimental o el *Optical Art*. Inmersos en estos cambios, algunos fotógrafos experimentaban con su propio medio. Tal es el caso de Nacho López quien, interesado en distintas aproximaciones artísticas, tanto formales como conceptuales, encontró en la arquitectura un campo que le permitió realizar experimentos con técnicas como el *collage* o el fotomontaje, y también jugar con diversas composiciones geométricas. Asimismo, se involucró con otros artistas en proyectos que buscaban trascender las distintas disciplinas.



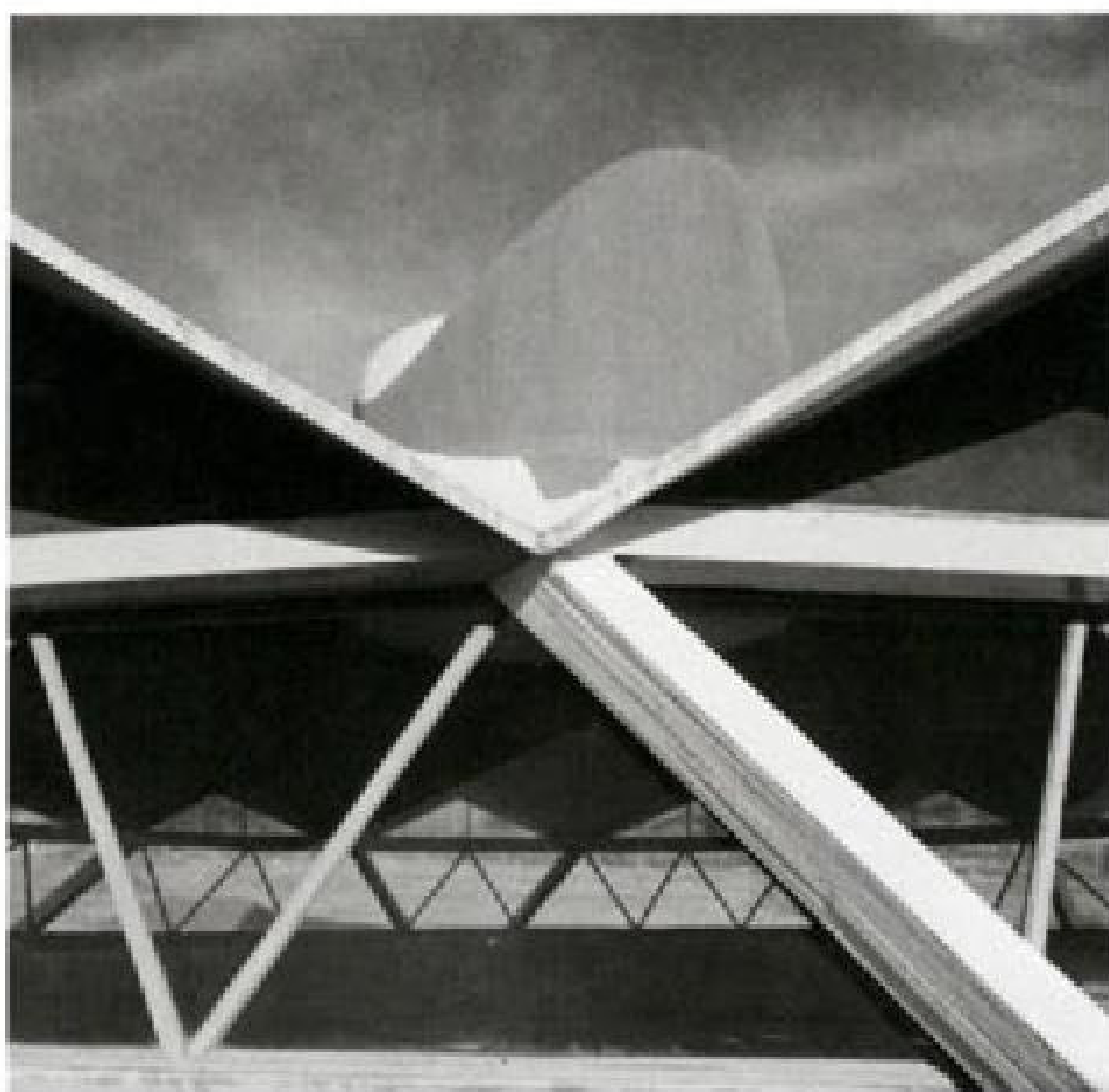
Una figura determinante en el acercamiento de Nacho López al mundo de la arquitectura fue, sin duda, Manuel Larrosa. Egresado de la facultad de Arquitectura de la UNAM –un año antes de que fuera trasladada del edificio de San Carlos al Pedregal de San Ángel, en la recién construida Ciudad Universitaria–, Larrosa enriqueció sus estudios de arquitectura con discusiones en torno a los problemas y alcances del arte que se realizaban en el patio del edificio, en pleno centro de la ciudad de México. Por esa razón y por ser afín a sus propios intereses, la obra del arquitecto Larrosa permanecerá siempre asociada a las expresiones artísticas.[1]

La Iglesia En la década de los cincuenta, Nacho López participa en el cine y la danza, además de su trabajo fotoperiodístico, y obtiene diversos reconocimientos. Sin

PÁGINAS ANTERIORES: Vista panorámica de la construcción de la capilla abierta del mismo fraccionamiento, ca. 1959. Fondo Nacho López © 388583 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

Escultura y equipamiento urbano. Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, Estado de Morelos, ca. 1959. Acervo Familia López Binnqüist y Fondo Nacho López © 388775 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

embargo, es casi desconocido lo que realiza en arquitectura en esos mismos años, como las fotografías tomadas aproximadamente en 1955 a la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa en la ciudad de México, construida por Félix Candela, en donde se apropia de la arquitectura para reinterpretarla a través de sus encuadres y composiciones. Destaca en estas imágenes el tratamiento que hace de la luz como elemento geométrico y el juego con las formas triangulares acentúa las formas arquitectónicas de la iglesia.[2]



En 1959, Manuel Larrosa lo invita a fotografiar distintas edificaciones del fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, en el estado de Morelos, que había construido junto con el arquitecto Guillermo Rosell. Una especie de arco en forma de triángulo señalaba, desde la carretera a Acapulco, la entrada al fraccionamiento; una glorieta lucía un mástil al centro de donde se desprendían hilos metálicos que a la vez conformaban una escultura en forma de arpa; una fuente con tres estructuras inclinadas formaban una especie de abanico, de ahí el nombre de Plaza de los Abanicos[3], y un mercado para uso del propio fraccionamiento. En la parte más alta de una colina, Larrosa recurre al arquitecto Félix Candela para construir una capilla abierta en forma de cascarón, que es una cubierta o techo de concreto, cuyo nombre técnico es "paraboloide hiperbólico".[4]

Las imágenes de Nacho López, en la capilla, apenas terminada la obra son de una belleza y pulcritud formal asombrosas e incluyen tomas aéreas donde la geografía remite a un paisaje lunar. Encuadres en contrapicada desde el altar ponen énfasis en la geometría de la construcción y aumentan la percepción del tamaño de la cruz que antecede la entrada y las vistas de perfil recuerdan más un ambiente futurista y de ciencia ficción que un recinto espiritual. Además, trabaja con formas circulares, ovales y curvas, destacando, de esta manera, la forma de la edificación.

El Museo El contacto entre Manuel Larrosa y Nacho López se mantuvo y, a principios de la siguiente década, los intereses comunes volvieron a unirlos. Ambos coincidían en la necesidad de espacios donde pudiera exhibirse la obra de jóvenes artistas como lo eran, entonces, Manuel Felguérez, Vicente Rojo, Alberto Gironella, Vlady, Enric Climent, Luis Nishizawa, Lilia Carrillo, Pedro Coronel, Angela Gurría, Alberto Isaac y Alejandro Jodorowski. En palabras de Larrosa:

> no los dejaban exponer porque los muralistas tenían el control de todo y estaban abiertamente en pugna con los muchachos que planteaban la expresión abstracta y no figurativa. En eso se nos ocurrió a Miguel Salas Anzures, que era un líder cultural de todos



ellos, y a mí que por qué no hacíamos un museo, donde pudieran exponer, que estaría basado en las obras que yo construía, haciendo que los dueños me las prestaran antes de ocuparlas y que se inauguraran con una exposición. Y así lo hicimos durante tres o cuatro años.[5]

La inauguración del primero de los llamados Museos Dinámicos[6] se llevó a cabo el 6 de septiembre de 1962, en una casa particular hecha por Larrosa, ubicada en la calle de Tepexpan, Barrio del Niño Jesús, en Coyoacán. Así lo señala la invitación que incluye una fotografía del interior de la casa, tomada por Nacho López. Como claro antecedente de las instalaciones y *performances* tan en boga hoy en día, en la invitación se lee: "En un experimento de participación de la arquitectura / pintura / escultura / cerámica / fotografía y danza en un sólo ámbito con el propósito de crear una nueva dimensión en la participación del público con los actos plásticos."

Edificio del mercado y detalle del tragaluz visto desde el interior de la construcción. Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, ca. 1959. Fondo Nacho López © 388717 y 388767 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

EL MUSEO DE ARTE CONTEMPORANEO, A.C. / PRESENTA
LA PRIMERA EXPOSICION DEL MUSEO DINAMICO

INAUGURACION: SEPTIEMBRE 6, A LAS 8 P.M.
CLAUSURA: SEPTIEMBRE 29
HORAS DE VISITA: DE 10 A 2 Y DE 4 A 8 P.M.

TEPEZPAN NUMERO 14
BARRIO DEL NIÑO JESUS
COYOACAN

EN UN EXPERIMENTO DE PARTICIPACION DE LA ARQUITECTURA / PINTURA / ESCULTURA CERAMICA FOTOGRAFIA Y DANZA / EN UN SOLO AMBITO CON EL PROPOSITO DE CREAR UNA NUEVA DIMENSION EN LA PARTICIPACION DEL PUBLICO CON LOS ACTOS PLASTICOS

ARQUITECTURA / MANUEL LARROSA
PINTURA: SJOLANDER / VLADY / CLIMENT / FELGUEREZ / GIRONELLA / NISHIZAWA
CARRILLO / P. CORONEL / CABRERA / GURRIA / TAKAHASHI / ECHEVERRIA / LANDAU
GARCIA PONCE / ROJO / CERAMICA: ISAAC / FOTOGRAFIA: NACHO LOPEZ
DANZA (MOVIL HUMANO): ALEJANDRO JODOROWSKI

La participación de Nacho López en esta exposición consistió en cubrir con emulsión una de las paredes de piedra del jardín de la casa y proyectar en ella una imagen fotográfica, logrando resultados visuales sorprendentes y confirmando una vez más su inquietud por la experimentación artística.

Otra experiencia de Museo Dinámico tuvo lugar en 1964, en el Centro Tecnológico Regional del Noreste en Nuevo Laredo, también obra de Larrosa, cuando éste le pidió a Manuel Felguérez que realizara un mural. El mural se expuso en la rectoría del Centro y más tarde fue trasladado al Palacio Municipal de Nuevo Laredo, donde todavía hoy se encuentra. De este mismo Centro –aunque no en calidad de Museo Dinámico–, Nacho López tomó una serie de fotografías en las que dejó plasmada, una vez más, su constante búsqueda estética a partir de formas geométricas. Esto resulta evidente en la imagen del jardín de niños o la biblioteca, que revelan gran similitud con la obra gráfica de Vicente Rojo, en particular con la intitulada *Señales*.

El Foro Otro espacio fundamental, que reunió a jóvenes artistas, fue la Casa de la Paz.[7] La Secretaría de Relaciones Exteriores, a través de Miguel Álvarez Acosta, director del Organismo de Promoción Internacional de Cultura en los años sesenta, adquirió en la colonia Roma, un viejo cine de barrio que Manuel Larrosa remodeló y acondicionó como foro de usos múltiples. Cada día de la semana se presentaba allí una expresión artística distinta: los lunes, teatro; los martes, jazz; los miércoles, cine internacional; los jueves, conciertos y recitales; los viernes, funciones de la Compañía Folclórica de Música y Danza; los sábados, danza y ballet; los domingos por la mañana, arte del mundo, y por la tarde y noche, ópera.[8] En pleno apogeo de la gestión cultural del entonces regente capitalino, Ernesto P. Uruchurtu, el espacio gozaba, en parte por estar bajo tutela federal, de una libertad inusitada.[9]

Aunque no se tiene registro de ello, es probable que Nacho López hubiera realizado exposiciones fotográficas en ese recinto. Lo que sí existe es una serie de fotografías de la fachada del inmueble –diseñada por Manuel Felguérez–, en donde abundan los encuadres en picada y contrapicada, muy al estilo de la Bauhaus. Destacando los ángulos de los perfiles del edificio, cuyo diseño enfatiza las líneas geométricas, Nacho utiliza parte



del ensamblaje para jugar con la percepción a partir de un elemento, como sugería en esos años el *Optical Art*.[10]

En muchos sentidos, la censura del regente capitalino fue un gran catalizador para la creación artística. Así lo demuestran la apertura de espacios culturales y la crítica a las acciones destinadas a dictar las normas morales que debían acatar los habitantes de la ciudad de México, en una época en que los movimientos de integración plástica, el teatro experimental y los conciertos de jazz estaban penetrando con gran fuerza en una sociedad joven y receptiva.[11] Precisamente, revistas de arquitectura como *Arquitectura México*, *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas*, *Revista Mexicana de la Construcción*, *Arquitectos de México* y *Calli. Revista del Colegio Nacional de Arquitectos de México* reflejaban esta situación al incluir en su contenido secciones de arte que reseñaban las actividades de los jóvenes artistas, el jazz o los *happenings*, dentro y fuera de México.

La Publicación En el texto que Manuel Larrosa escribió para la revista *Artes de México* (diciembre de 1964) se aprecia una dura crítica al proyecto de construcción del Departamento del Distrito Federal y a las imposiciones del regente capitalino en todos los ámbitos de la vida pública. El número dedicado enteramente a la ciudad de México estaba ilustrado con imágenes de Nacho López.

La lucha por espacios idóneos para la exhibición de arte contemporáneo en México (que ayudó, en gran medida, a consolidar la integración plástica[12] en los años sesenta) llevó a Larrosa a profundizar en su inconformidad por lo que consideraba una "catalogación cuantitativa" por parte del Departamento del Distrito Federal, que se limitó a registrar, durante años, en la *Revista Mexicana de la Construcción*, además de en otros medios, una lista de los mercados, escuelas primarias y vialidades inaugurados mes con mes por el presidente Adolfo López Mateos y por Uruchurtu. En su escrito Larrosa establece lo que es indispensable en una metrópoli:

Invitación a la primera exposición del Museo Dinámico y vistas de la casa que fue su sede. Ciudad de México, 1962. Fondo Nacho López © 388790 y 388636 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

[...] cine de arte, teatro de vanguardia, televisión útil, revistas contemporáneas, radio sin obsesiones erótico-religiosas, calles con rango estético, arquitectura y no sólo 'edificación civil', monumentos contemporáneos, exposiciones del arte universal y utilizando aquel aforismo de Mies Van der Rohe 'menos es más': menos 'periodistas' de revistas sexenales, más periodistas cotidianos; menos casas populares, más casas habitación; menos 'vecindades', más centros cívicos; menos ofrendas florales en los monumentos públicos, más mítines; menos héroes, más audacia cívica; menos gestores, más originadores; menos censores, más creadores; menos habitantes y más CIUDADANOS...[13]



Ahora bien, las imágenes seleccionadas para este número no se ajustan, necesariamente, a la visión crítica expuesta por Larrosa, sino que más bien responden al tipo de fotografía documental que Nacho López había realizado años antes para revistas como *Mañana*.[14] Estas imágenes no dan cuenta de una arquitectura moderna y vanguardista, en constante búsqueda formal y estética, salvo, curiosamente, por el fotomontaje de la portada. Allí se distingue en el extremo superior derecho, sobre una mancha de grasa, la silueta superpuesta de una esfera que a la vez refleja a un hombre con un tripié, el propio Nacho, tomando la fotografía. Desde hacia algún tiempo Nacho venía trabajando en estas composiciones, sin embargo, esta fue la única que se seleccionó para la publicación, la que pese a cubrir una amplia muestra de su producción fotográfica, no incluyó su trabajo arquitectónico.

Las razones por las que la obra de Nacho López sobre arquitectura no fue incluida quedan poco claras, tal vez el propio fotógrafo no la consideró como parte de la obra que lo había definido décadas atrás. En todo caso, será el Estado mexicano el que, a través de sus diversas dependencias, dará amplia difusión a esos ejercicios creativos de 1958 a 1964.



Las Exposiciones Paralelamente a su colaboración con el arquitecto Manuel Larrosa, Nacho López trabajó, durante el sexenio de Adolfo López Mateos, en dos grandes proyectos internacionales. Por una parte, en las exposiciones de tres Ferias Mundiales: Bruselas 1958, Seattle 1962 y Nueva York 1964, y por la otra en *México construye*, exposición organizada por la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción.



El escaparate internacional de estas exposiciones fue aprovechado al máximo por el gremio, probablemente el más beneficiado en el sexenio lopezmateísta. Las muestras coincidían en resaltar la modernidad arquitectónica y constructiva –y por ende el impulso económico– que se estaba llevando a cabo en México, todo con la finalidad de atraer capitales que invirtieran en el país.

Entre los actores más beneficiados del sexenio se encontraba el arquitecto Pedro Ramírez Vázquez, quien no sólo fue el autor de los Pabellones de México en las tres ferias mundiales mencionadas, sino que fue el director general del Comité Administrador del Programa Federal de Construcción de Escuelas (CAPFCE), instancia de la que, por cierto, dependió la construcción del Museo Nacional de Antropología.[15]

Nacho López colaboró con el arquitecto Ramírez Vázquez y el museógrafo Fernando Gamboa, proporcionando imágenes para las respectivas exposiciones. Para la

ARRIBA: Fotomontaje que formó parte de la exposición itinerante *México construye*, ca. 1962. Fondo Nacho López © 394284 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

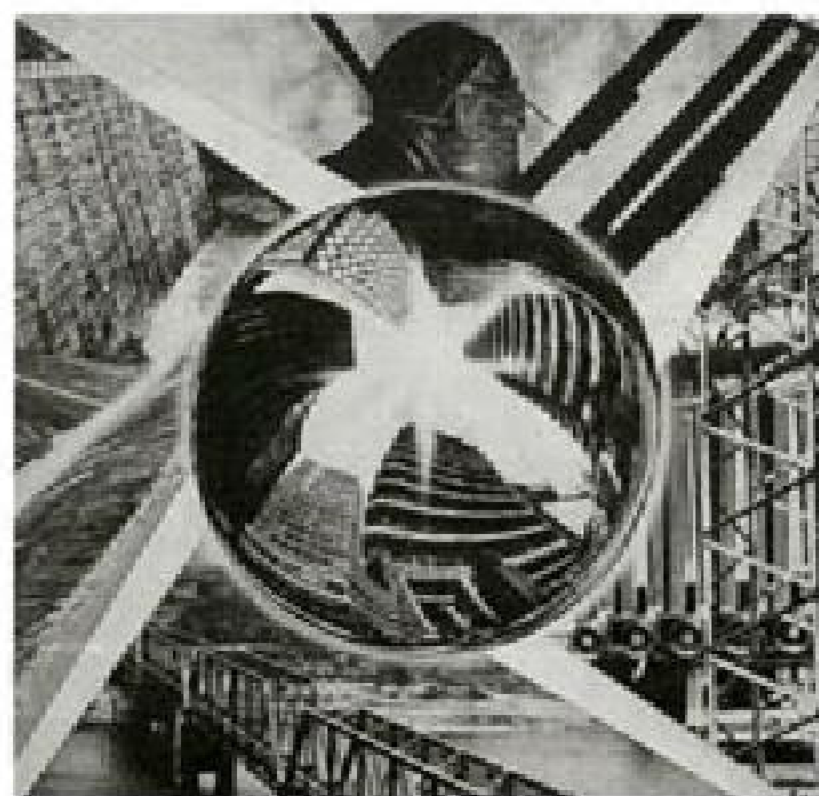
IZQUIERDA: **Autor no identificado.** Sala del Pabellón de México en la Expo Mundial Nueva York 64, donde se exhibieron varias imágenes de Nacho López, entre ellas la que abajo se muestra (Fuente de los Abanicos del Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, ca. 1959). Colección Raúl Abarca y Fondo Nacho López © 388727 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



de Bruselas 58 se le pidió un reportaje de la ciudad de México[16] y se hizo una selección del material de su archivo. Al fotografiar escuelas para el CAPFCE, en 1963, Nacho López le comentó a Ramírez Vázquez lo siguiente acerca de la Feria de Nueva York:

Observará usted, con las fotos adjuntas que son motivo de selección, que ha sido mi intención enfatizar la relación humana, la dimensión dentro del paisaje y la calidad de los materiales de construcción. Y más adelante, deseo profundizar en lo que significa la labor social de las escuelas de la CAPFCE, por ejemplo, transporte a lomo de mula de los materiales prefabricados, vida del maestro en la ACR, rostros de niños, juegos infantiles, etc. Y en cuanto a consumo, no he escatimado ni película ni lámparas de flash que se han requerido, teniendo en mente que este material no sólo será para publicaciones, sino para la exposición en Nueva York. He preferido trabajar a conciencia explotando todas las posibilidades, lo cual requiere un poco más de tiempo, para que dicho material hable en voz alta.[17]

En este párrafo no sólo aclara que utilizará algunas de esas fotografías para la Feria de Nueva York 64, sino que narra el tipo de imágenes que ya hizo y que está pensando tomar en el resto del país. Así, contrariamente a lo que pudiera suponerse, Nacho López no disocia la búsqueda estética y formal, de la dimensión humana, primordial en la arquitectura. Algunas de las imágenes de Nacho López que se expusieron en el Pabellón de México, en la Feria Mundial de Seattle 62, fueron las de la fuente de la Plaza de los Abanicos, en el fraccionamiento de Lomas de Cuernavaca, y aquella en la que se percibe la Torre Latinoamericana de la ciudad de México y su reflejo en un edificio de cristal.[18] Con esto se hizo evidente su decisión de mostrar en el extranjero la fotografía de arquitectura, mientras que en el propio país exhibía sólo su trabajo documental.



Las Construcciones En esta misma línea de exposiciones, cuyo objetivo era la promoción internacional de la construcción en México, destaca la llamada *México construye*. En ella se incorporaron muchas de las fotografías de arquitectura que Nacho López realizó para el sexenio de Adolfo López Mateos a través de prácticamente todas las dependencias gubernamentales encargadas de la

construcción de vivienda en el país: el Instituto Mexicano del Seguro Social, el Instituto de Seguridad y Servicios Sociales de los Trabajadores del Estado, el Instituto Nacional de la Vivienda y el CAPFCE.[19] No debe extrañar la abundancia de imágenes referentes a la vivienda, pues muchos de los arquitectos e ingenieros civiles congregados en el Colegio de Arquitectos, la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción o Ingenieros Civiles Asociados trabajaban constantemente en la posible solución a este problema, que desde esos años ya se planteaba como preocupante.



La justificación de la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción para montar *México construye* fue dada a conocer a través su órgano oficial, la *Revista Mexicana de la Construcción*, y puntualizaba:

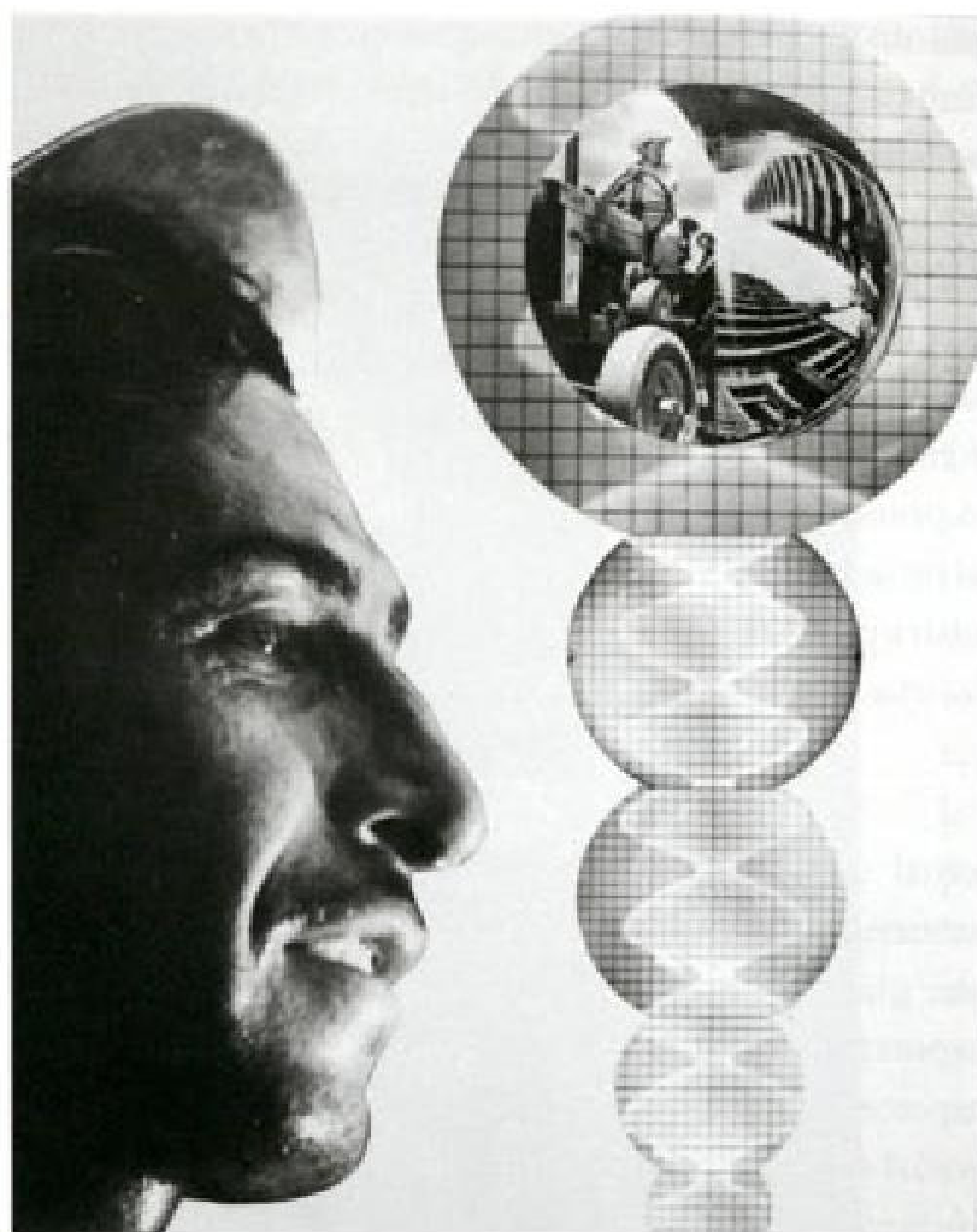
> Con objeto de superar la situación actual de nuestra Industria, hemos meditado en la conveniencia de formular un inventario nacional que muestre gráficamente todas las obras realizadas en México, expresando claramente las facilidades en materia de transportes, electrificación, irrigación, etc., así como el potencial económico de las regiones y sus necesidades en el futuro, para despertar un mayor interés en los inversionistas nacionales y extranjeros, que al conocer este amplio panorama puedan planear el establecimiento de nuevas industrias en nuestro País.
>
> La recopilación de todos los datos necesarios, así como de las fotografías que servirán para dar una clara expresión de nuestras realidades, se piensa presentar como exposición gráfica.[20]





La imagen de la carátula del folleto *México construye*, realizada por Nacho López, fue utilizada para anunciar el IV Congreso Mexicano de la Industria de la Construcción, que se celebró en Monterrey, Nuevo León, del 28 de octubre al 1° de noviembre de 1962, y también apareció en la portada del número 96 de la propia revista, que vio la luz en septiembre de ese mismo año. A partir de este número, en la sección dedicada a las "Actividades de la Cámara", se sigue la itinerancia de la exposición dentro del país, aunque principalmente la atención se centra en

ARRIBA: Autorretratos sobre la superficie de una esfera. Ciudad de México, ca. 1962.
Fondo Nacho López © 385609, 385613 y 385611 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: Cartel de la exposición *México construye* y versión completa del fotomontaje que ilustró aquel impreso, 1962.
Fondo Nacho López. INAH-SINAFO-Fototeca Nacional (arriba) y Acervo Familia López Binnqüist.



su recorrido en el extranjero, en ciudades como Milán, Brasilia, París, Tokio, Laredo y Washington.

Esta imagen está compuesta por cuatro fotografías que dividen en forma de triángulo el cuadrado que las enmarca. Cada una ellas representa distintos aspectos de la industria de la construcción: un obrero con máscara soldando varillas, una presa, un puente sobre un río y un transformador eléctrico. Al centro se encuentra la imagen de una esfera donde se ven reflejados distintos edificios distorsionados por el propio efecto visual, muy al estilo del ilustrador y artista óptico M.C. Escher.[21] La composición del fotomontaje es impecable y privilegia la distribución geométrica de los espacios dentro de la imagen. Este ejercicio formal destaca el conocimiento de Nacho López de los trabajos de la Bauhaus, así como del constructivismo ruso de Alexandr Rodchenko o los fotomontajes de John Heartfield.

La fotografía de arquitectura de Nacho López, quizá la más experimental y vanguardista dentro de su producción, pone de manifiesto la inquietud de un hombre receptivo a las formas y los materiales, cuya reinterpretación de los mismos quedó plasmada en imágenes bidimensionales que, sin embargo, nunca pierden las texturas, los volúmenes y las formas propias del espacio arquitectónico.

Notas

1 Entrevistas con el arquitecto Manuel Larrosa realizadas por Isaura Oseguera, Patricia Gola y Alfonso Morales. Ciudad de México, 19, 21 y 26 de julio de 2006.

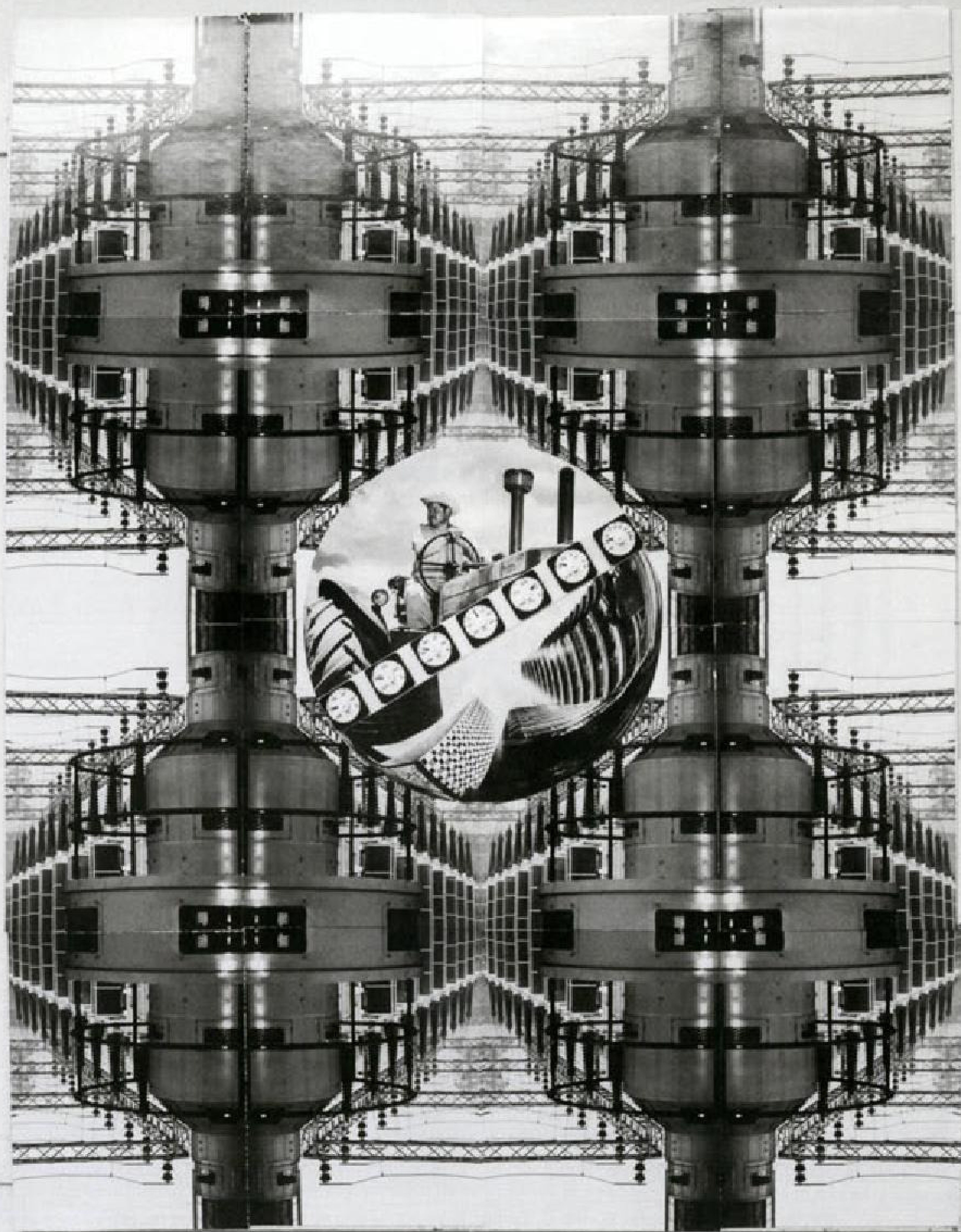
2 En *Espacios. Revista Integral de Arquitectura y Artes Plásticas* (núm. 28, noviembre-diciembre de 1955) se publicaron las fotografías que Nacho López tomó de esta iglesia. La portada de este número es un fotomontaje hecho probablemente por el propio arquitecto Larrosa, quien era el director técnico y artístico.

3 En la revista de arquitectura italiana *Architettura*, Bruno Zevi la publicó con el pie de foto: "¡Evviva!". Ver Colin Faber, *Las estructuras de Candela*, México, Continental, 1970, p. 193.

4 Basterra Otero, Alfonso, Ángel Chamizo de la Concha y Eloy Gutiérrez Gómez, "Félix Candela y el borde libre, el caso de la capilla de Palmira en Cuernavaca", en *Bitácora. Revista de la Facultad de Arquitectura*, UNAM, núm. 5, mayo-septiembre de 2001, pp. 38-47.

5 Entrevistas con el arquitecto Manuel Larrosa antes citadas.

6 En entrevistas anteriores el arquitecto Larrosa se ha referido a estos Museos Dinámicos también como Museos Efímeros. Ver López Sánchez, Sergio, *Teatro Casa de la Paz: Noticia de múltiples espacios*, México, UAM, 2000, (*Escena*, núm. 1).



Fotomontajes en los que Nacho López utilizó el motivo de la esfera. Imágenes realizadas a solicitud de la Comisión Federal de Electricidad, ca. 1965.
Fondo Nacho López © 383697 y 383696 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

7 Actualmente este edificio es propiedad de la Universidad Autónoma Metropolitana y funciona como teatro.

8 Ver López Sánchez, Sergio, *op. cit.*, p. 58.

9 Entrevistas con el arquitecto Manuel Larrosa antes citadas.

10 Ver trabajos del artista gráfico húngaro Victor Vasarely, a quien se considera padre del *Op Art*, por haber desarrollado un estilo de arte geométrico abstracto y perspectivas que aportan una ilusión tridimensional.

11 Ejemplo de ello fueron las extraordinarias imágenes relacionadas con el jazz, que Nacho López presentó en la Galería Novedades, en 1962.



12 Este asunto también ha sido tratado en el artículo de Francisco Reyes Palma, "Trasterrados, migrantes y guerra fría en la disolución de una escuela nacional de pintura", en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*, México, Conaculta/CURARE. Espacio Crítico para las Artes, 2001, pp. 183-215.

13 Larrosa, Manuel, "La Ciudad de México. Ensayo sicológico", en *Artes de México. La Ciudad de México III*, números 58-59, noviembre-diciembre, 1964, p. 20.

14 Ver Mraz, John, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, México, CNCA/INAH/ Océano, 1999, (col. Alquimia).

15 Nacho López contribuyó también con fotografías para la sala de etnografía de este museo. Ver recibo de Nacho López donde así lo señala, anexo a una carta dirigida al arquitecto Rafael Cervantes Vizcarra, Jefe de zona del CAPFCE en el estado de Baja California Sur, fechada el 19 de enero de 1963. Acervo Familia López Binnqüist.

16 Oficios de la Secretaría de Economía firmados por Fernando Gamboa y membretados con la leyenda: "Oficina de Organización de la Exposición del Pabellón de México en la Exposición Universal e Internacional de Bruselas, 1958", con fecha 9 de noviembre de 1957 y 4 de enero de 1958, respectivamente. En ambos se le pide información acerca del material de archivo y del reportaje de 200 fotografías. Acervo Familia López Binnqüist.

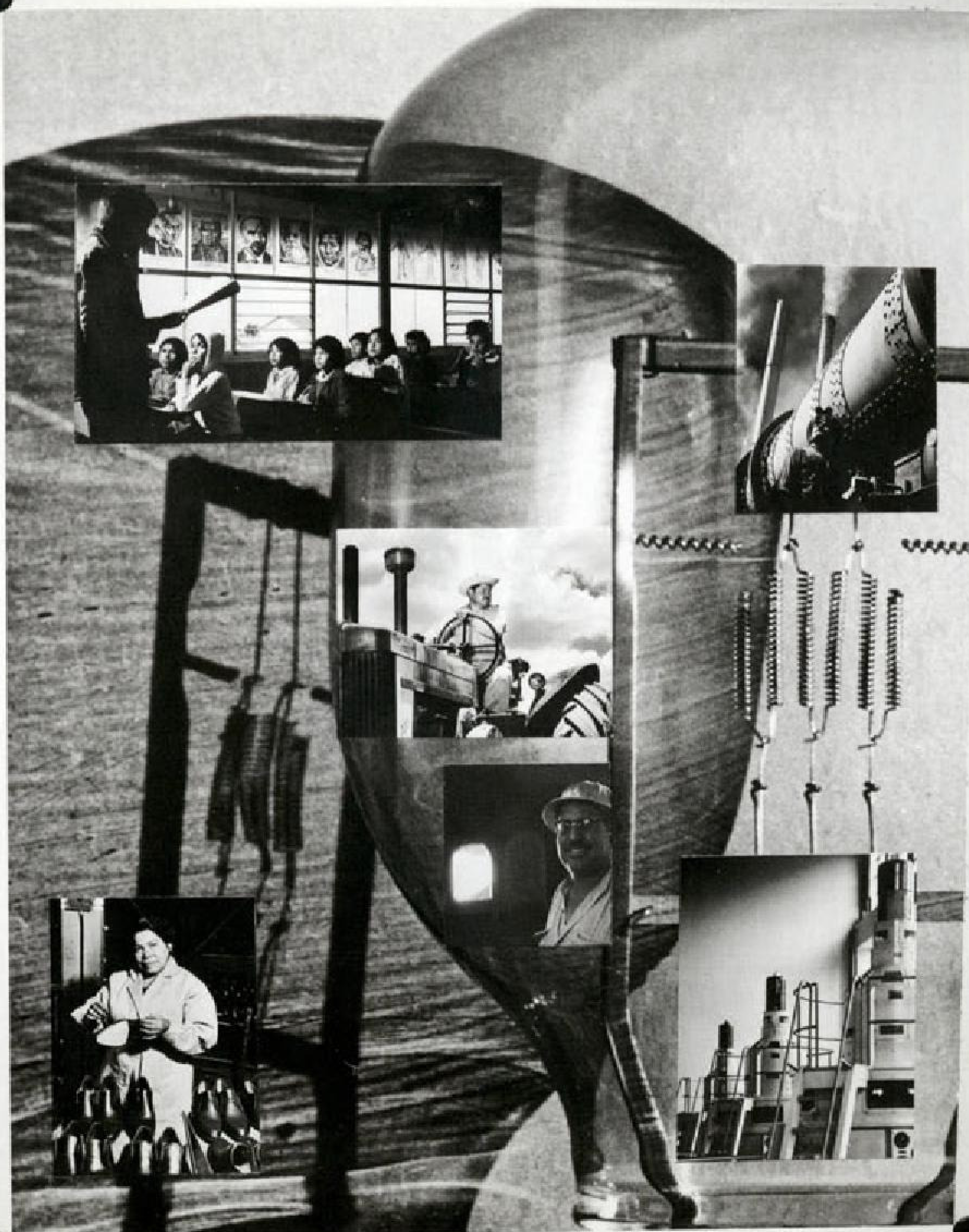
17 Carta de Nacho López al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez sobre el tipo de fotografías de escuelas que estaba realizando para el CAPFCE 26 de marzo de 1963, Ciudad Victoria, Tamaulipas. Acervo Familia López Binnqüist.

18 Fotografía de una de las salas del Pabellón de México en la Expo Mundial Seattle 62. Colección Raúl Abarca.

19 Casi todos los fotógrafos de la época participaron en el registro de esta masiva construcción durante el gobierno de López Mateos: Arno Brehme, Adolfo Luna, Rodrigo Moya y Lola Álvarez Bravo, por mencionar sólo algunos. Ver mi tesis *Lo que nos dicen las imágenes: Las fotografías del Instituto Mexicano del Seguro Social (1958-1964)*, México, UNAM, 2005.

20 *Revista Mexicana de la Construcción*, núm. 90, marzo de 1962, p. 13.

21 En el archivo de Nacho López se encuentran algunas fotografías que revelan una enorme similitud con las imágenes creadas por M. C. Escher. Ejemplo de ello es la fotografía que muestra una mano sosteniendo una esfera, exactamente a la manera de *Mano con esfera reflejante*, litografía de Escher, realizada en 1935.



Fotografía de una bombilla y fotomontaje en el que Nacho López utilizó un fragmento de esa imagen.
Campaña promocional de la Comisión Federal de Electricidad, ca. 1965.
Fondo Nacho López © 382317 y 383698 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Fuente ubicada en la Plaza de los Abanicos. Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca. Morelos, ca. 1959.
Fondo Nacho López © 388532 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

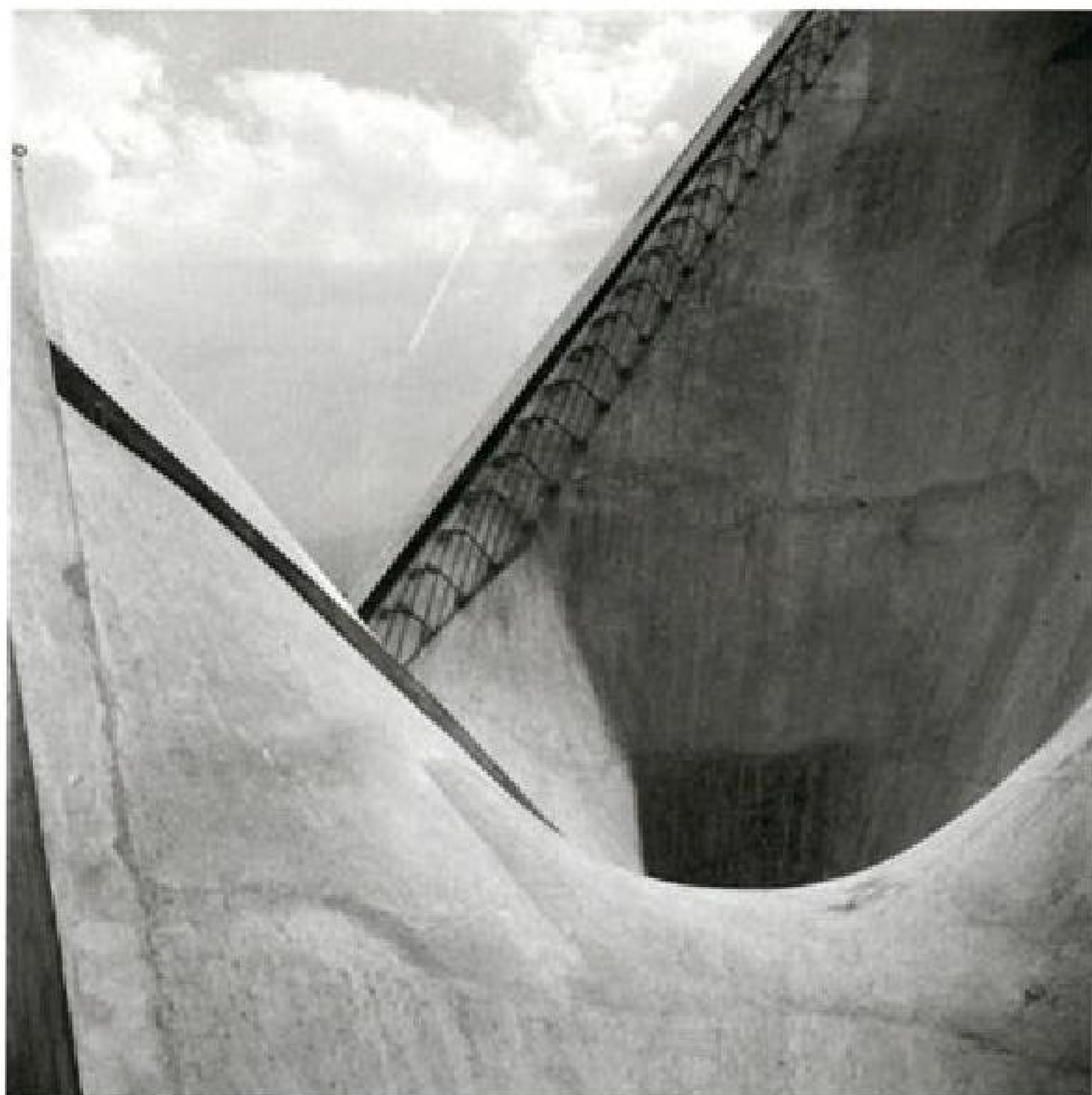


Capilla abierta en el Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca. Morelos, ca. 1959.
Fondo Nacho López © 388660 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





Vistas de la capilla abierta y la cruz atrial. Fraccionamiento Lomas de Cuernavaca, Morelos, ca. 1959.
Fondo Nacho López © 388509 y 388765 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.









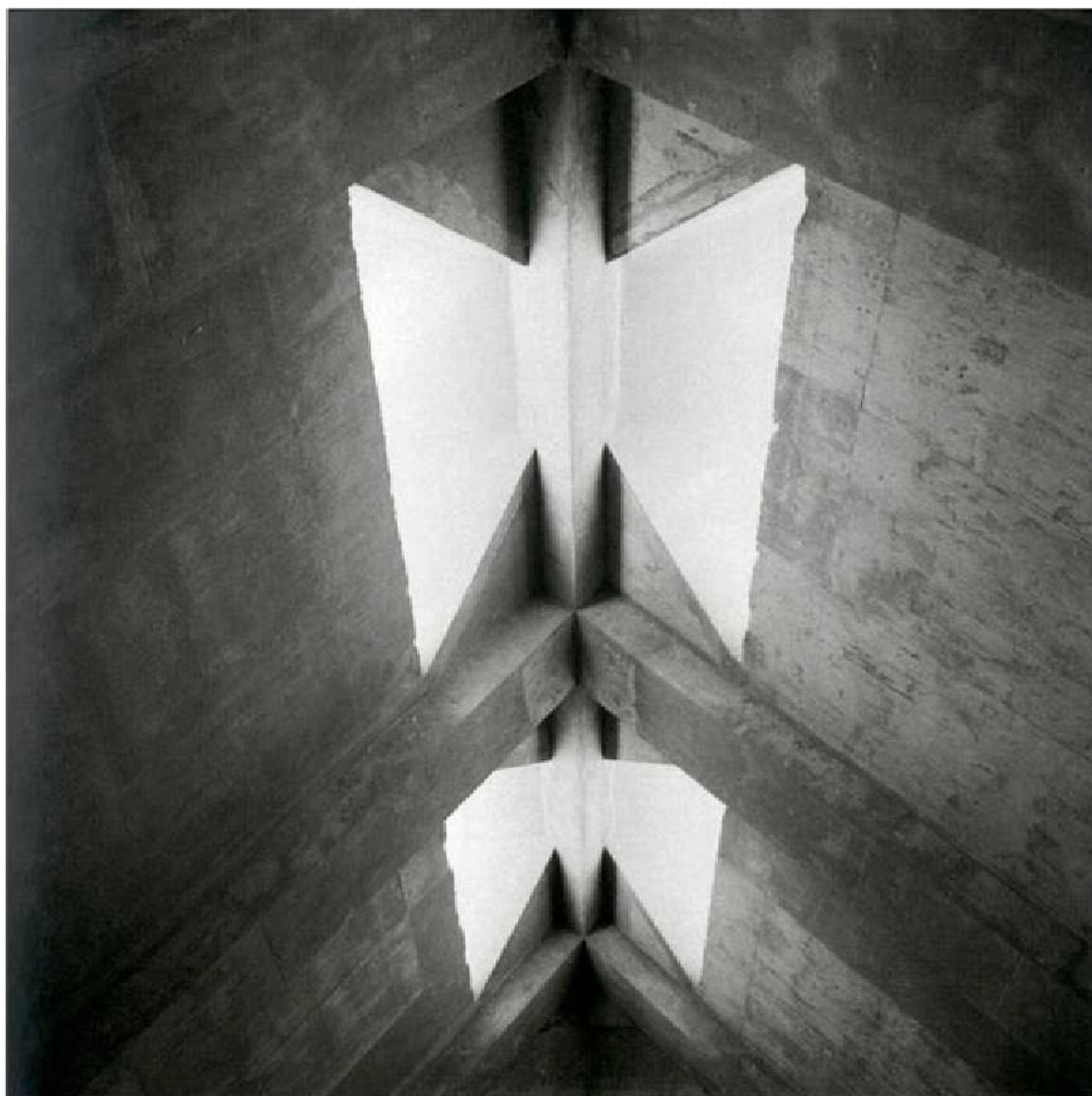
Vistas de la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Ciudad de México, ca. 1957.
Fondo Nacho López © 389383, 389375, 389371 y 389381 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





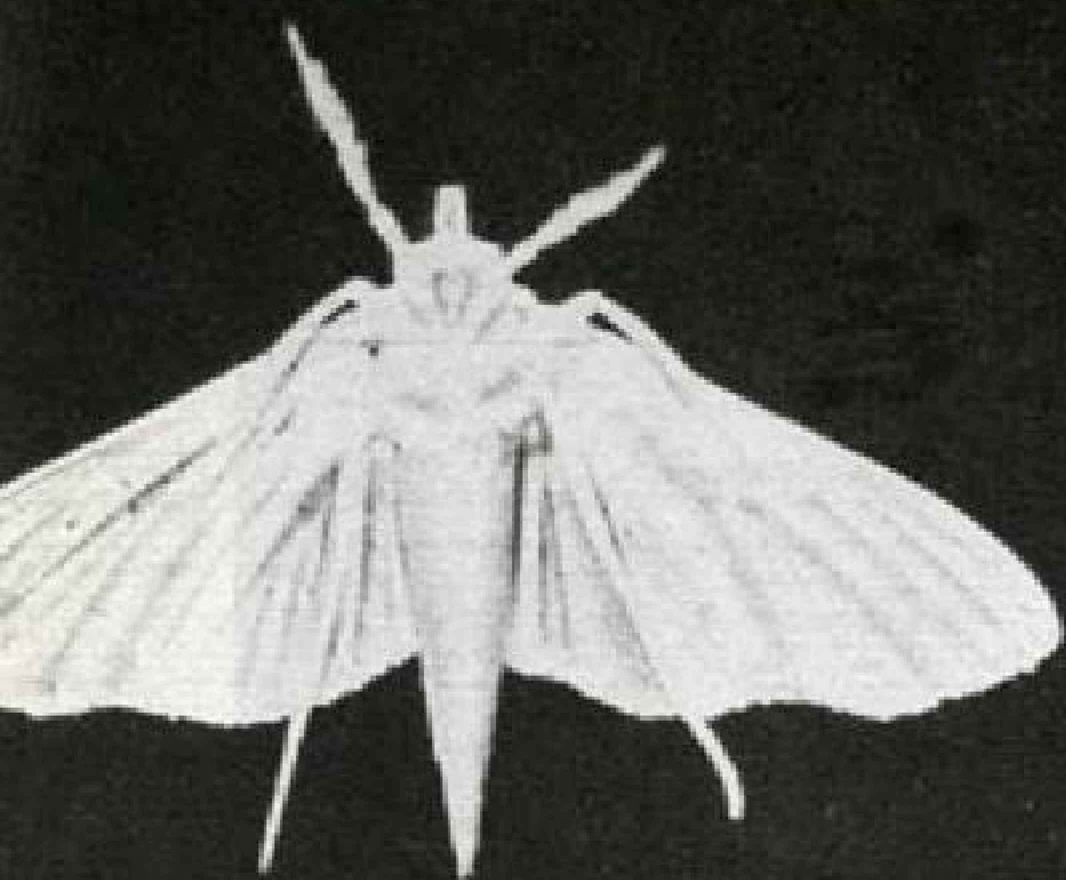






Detalles arquitectónicos desde el interior de la Iglesia de la Virgen de la Medalla Milagrosa. Ciudad de México, ca. 1957. Fondo Nacho López © 389380, 389367, 389368, 389370 y 392020 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGS. 274 - 277: Planas del fotoensayo "El mundo de la fantasía". *Mañana*, núm. 530, 31 de octubre de 1953. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



MARIPOSA DE ORO

La ciencia, el arte, la religión, son productos del pensamiento en sus más diversas variantes derivadas del intelecto humano, sublimados o empequeñecidos en consonancia con la cultura del individuo. Junto a todo ello, las alegorías más agudas, disímiles y fantásticas surgen en la mente del poseído o del soñador para impregnar y conformar las relaciones entre los hombres. La inspiración —invisible e imponderable—, fué interpretada por Nacho López en esta magnífica fotografía, en la que, según él, se traduce en una mariposa de oro "que aletea en nuestras frentes, en pugna con la razón". El contraste de la misma es significativo: sombra y luz.



AUTORRETRATO Los magos, oculistas y adivinos pretenden conocer al través de su esfera de cristal el pasado, presente y porvenir de sus ingenuos o desesperados clientes. Nacho López, perspicaz, en la justa acepción de la palabra, logró en esta foto, autorretratarse y sorprender a un mago con su propia bola de cristal.

EL MUNDO DE LA FANTASIA

TEXTO
ANTONIO IBARRA

FOTOS
NACHO LOPEZ

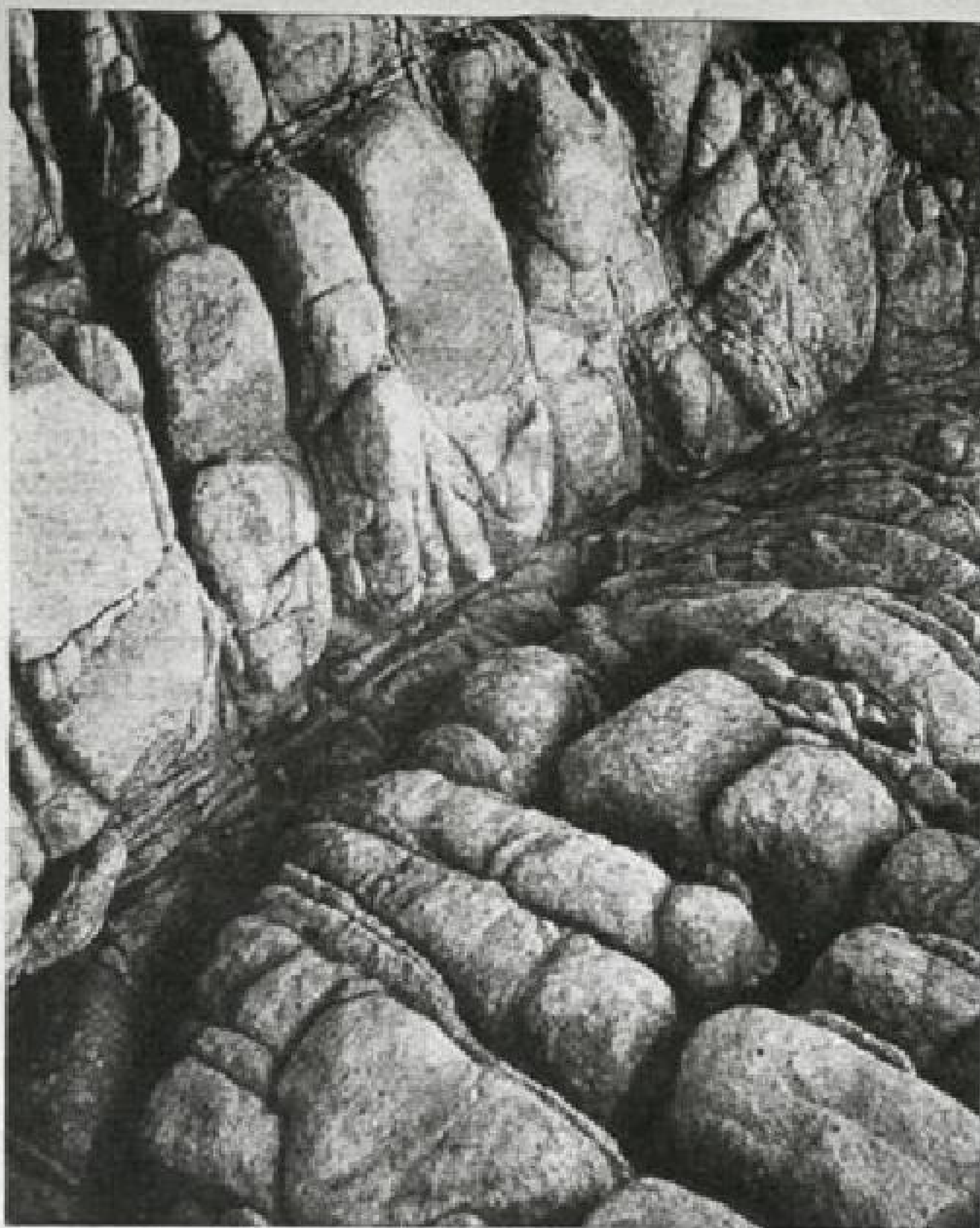
COMO quien alarga un brazo, sumergiéndolo en el ignoto, irreal y maravilloso mundo de los ción de muchos objetos por nosotros ho López se ha profundizado en la percepción y captasueños, la cámara del fotógrafo Nacharto conocidos, y —llevándolos al cuarto del laboratorio, que parece de hechicerías —ha logrado fotografías verdaderamente extrañas y sugestivas. Diríase que con sus gráficas nos da a conocer una segunda fantasmagórica personalidad de las cosas que hasta ahora nos había sido desconocida.

¿Quién no soñó alguna vez que caminaba por las misteriosas veredas del otro mundo, en donde las arenas están teñidas de oro y los pies se mueven dificultosamente, cuando no se elevan en alígero vuelo?; o, ¿quién no ha soñado pulsar un arpa en la frontera de esta vida y la otra? La deformación física que produce un sueño pesado que sigue a muchas horas de insomnio; la inspiración que personificada por una mariposa de oro, aletea en nuestras frentes, siempre en pugna con la razón; la ventisca en que se transforma un hombre que tiene riñas con la justicia, o quien la anhela; el suave deslizarse en la brumosa superficie de un río que tiene extraños tintes, de una marmólea estatua, y que nos hace evocar el suicidio de Ofelia, en la impresionante tragedia de Hamlet; o el deseo reprimido que induce al adolescente a fortificar su pensamiento, en camino de una pesadilla. Todo, todo eso que vive y gobierna en el mundo irreal y maravilloso de los sueños, ha sido interpretado por la lente maestra de este fotógrafo mexicano.

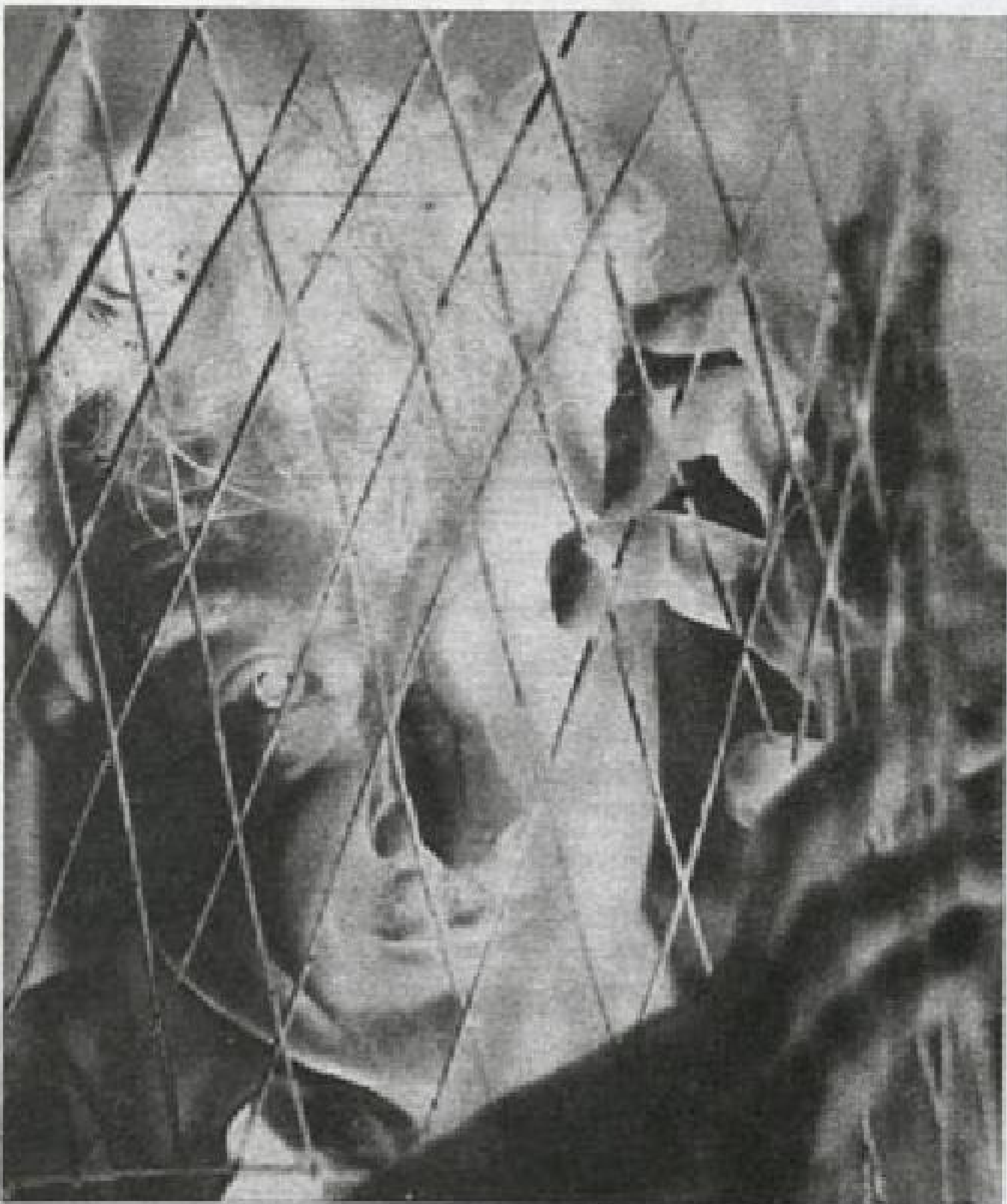
Esa inquietud que establece un duelo entre la razón y la sinrazón, entre la verdad que aguarda atisbando en el futuro y la fantasía borrachesca de una obscura noche de insomnio; esa tristeza de quien ve desmoronarse sus esperanzas y sonríe a un duende malhadado de su tragedia; las manos que se fugan entre las tinieblas de la profunda noche, o entre el claroscuro de un amargo crepúsculo, como tratando de alcanzar el secreto de una cámara fotográfica, han sido también retratadas por Nacho López.

Si un francés ha iniciado con su existencialismo una revolución en el teatro, y los arquitectos han movido las líneas clásicas y los pintores han logrado sus mejores producciones con el surrealismo, cómo no habría de suceder que el rico archivo de la fotografía iniciara también una nueva técnica interpretativa y dinámica.

Sin duda que esta nueva modalidad en la fotografía —lograda mediante cien secretos de laboratorio, que él conoce muy bien— habrá de causar una agradable y novedosa impresión en los lectores, pues acaso ayude a algunas personas a caminar los primeros pasos en el mundo fantástico de la imaginación que, turbulento y confuso, acaso sea el mundo de la verdad que nos negamos a reconocer.



CAÑON De prueba en prueba y de truco en truco, el mismo artista obtuvo fotografías como la presente, parecida a las que produce Hollywood en sus películas de vaqueros. Si el lector supone que se trata del Gran Cañón del Colorado o algo semejante, está completamente equivocado. Simplemente, Nacho, fotografió una piedrecita con un accesorio especial.



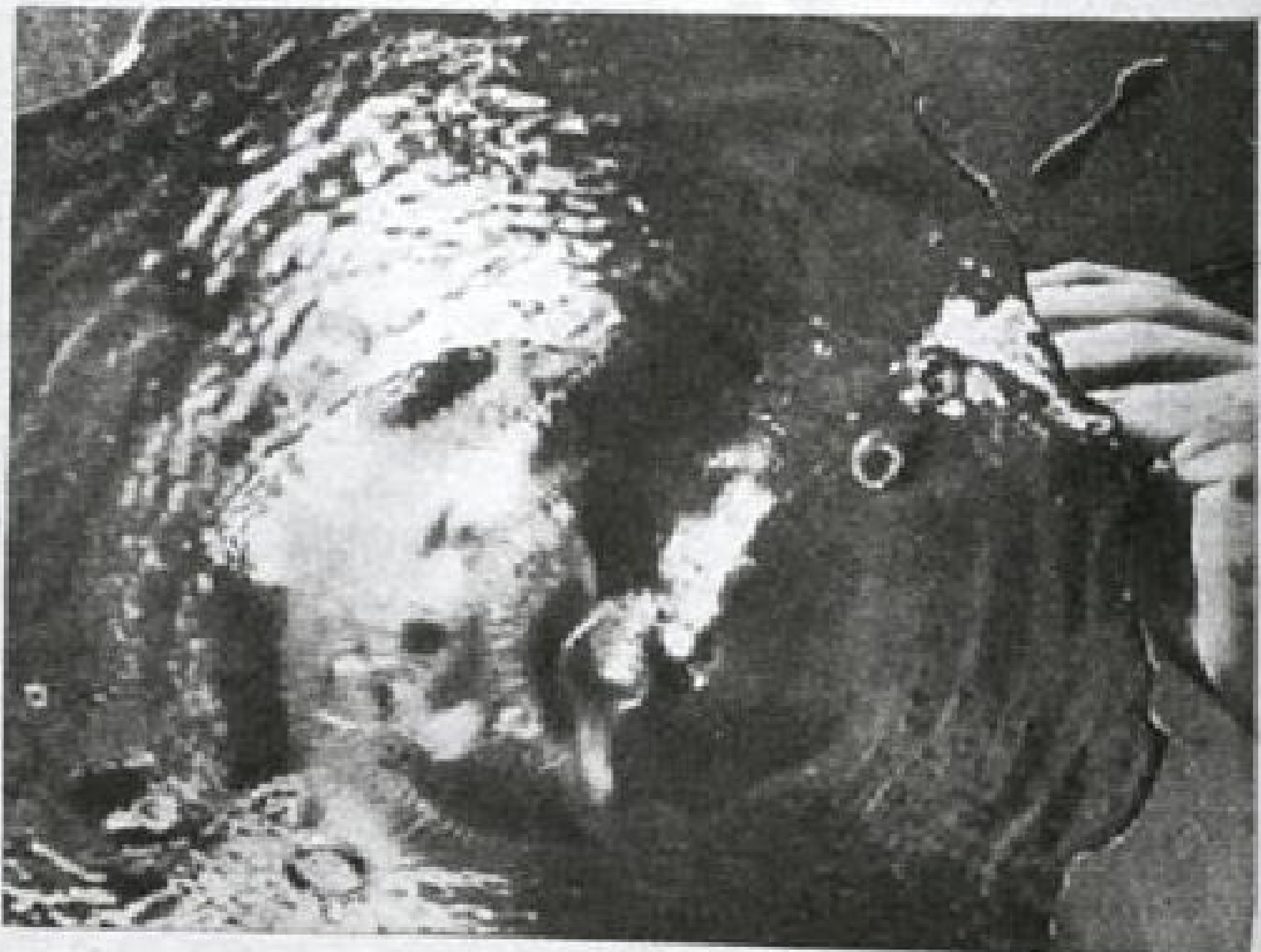
ARPISTA No conforme con captar a sus personajes tal cual son físicamente, sino buscando nuevas formas subjetivas, el fotógrafo de "MAÑANA" pretende encontrar, de acuerdo con su sentimiento artístico, la interpretación psíquica por medio de su lente. Una prueba: esta foto que aparece desprendida de un relato espeluznante de E. Allan Poe.



NEBULOSA Las más caprichosas fotografías pueden ser tomadas a base de imaginación. En esas condiciones hasta la cosa más simple logra provocar el desconcierto de quienes las ven reproducidas y buscan su significado. La foto que aquí se presenta, fué captada en el momento en que una ama de casa limpia el hollín adherido a un cristal.



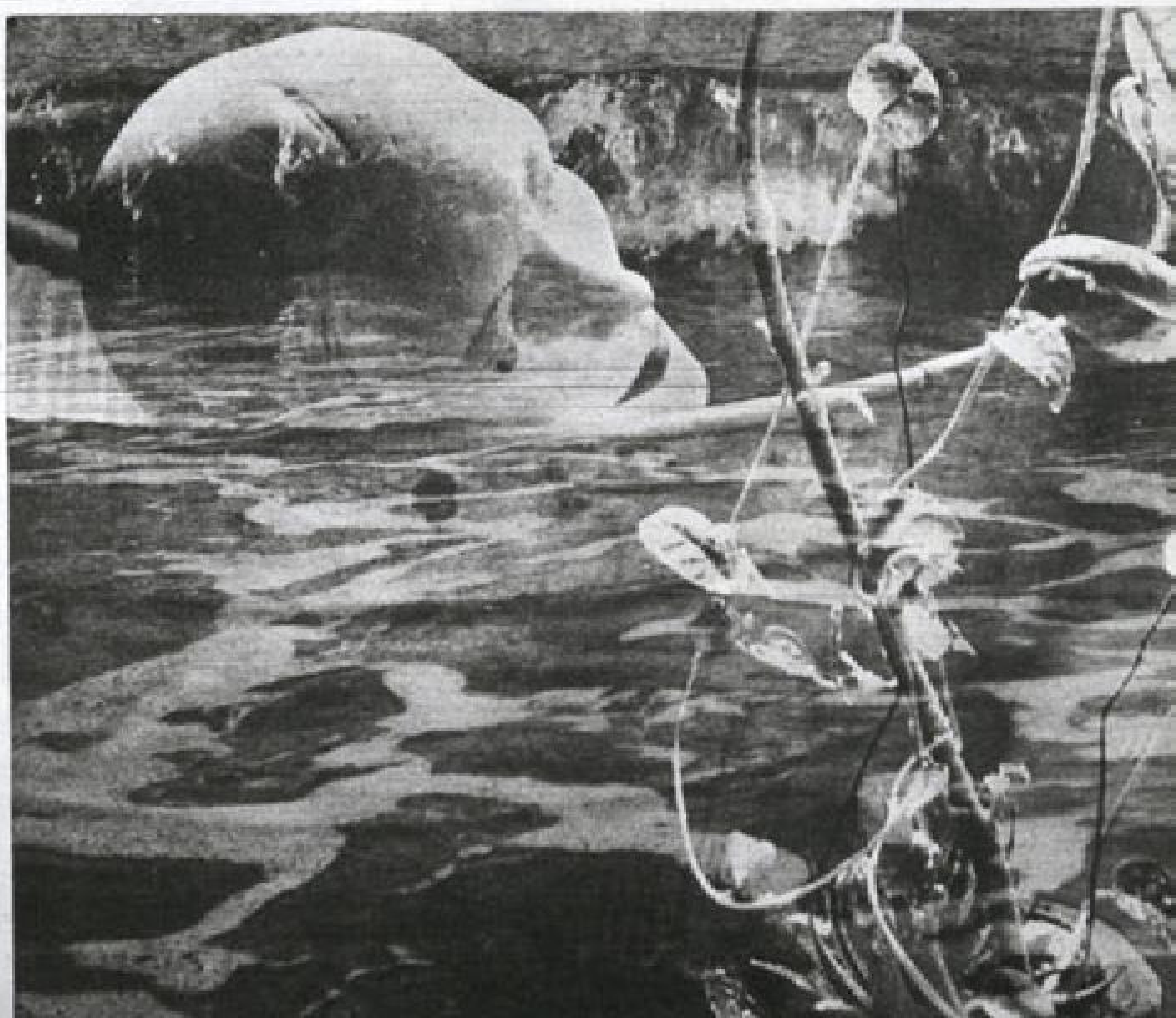
SELENITA ¿Una roca, un tronco de árbol, una vista aérea, el mar, parte de la luna?, cualquier cosa podrá imaginar el lector, pero difícilmente adivinará lo que revela la placa que imprimió la cámara y la imaginación de Nacho López. ¿Podría usted llegar a suponer que se trata simplemente de una mezcla de agua y aceite sobre un cristal?



WILDEANA En la noche de los sueños brota la figura espectral de un ser que llena el cuerpo de escalofríos e inquieta al espíritu. Parece desprenderse de una página de Wilde y avanzar amenazante para lograr su cometido de horror. La imaginación de Nacho López logró este espectro wildeano a través de un cristal lavado por un hombre inocente.

PESADILLA

Diluída en el interior de la mente la figura de este hombre se agita en el remolino de la pesadilla. La mano de este ser se lanza lujuriosa en pos de un imposible. El papel, encarcelado, parece tomar vida y pretender defenderse del ataque brutal de este ente de pesadilla logrado por la magia de la cámara de Nacho.



SINFONIA

La fuerza creadora de la imaginación se sublima y concibe figuras de un valor incalculable por la gran armonía que hay en todas ellas. Como en una pieza sinfónica los elementos forjados por la imaginación se conjugan y van logrando una entidad en la cual la belleza y el sentimiento son como notas clásicas de apacible suavidad.

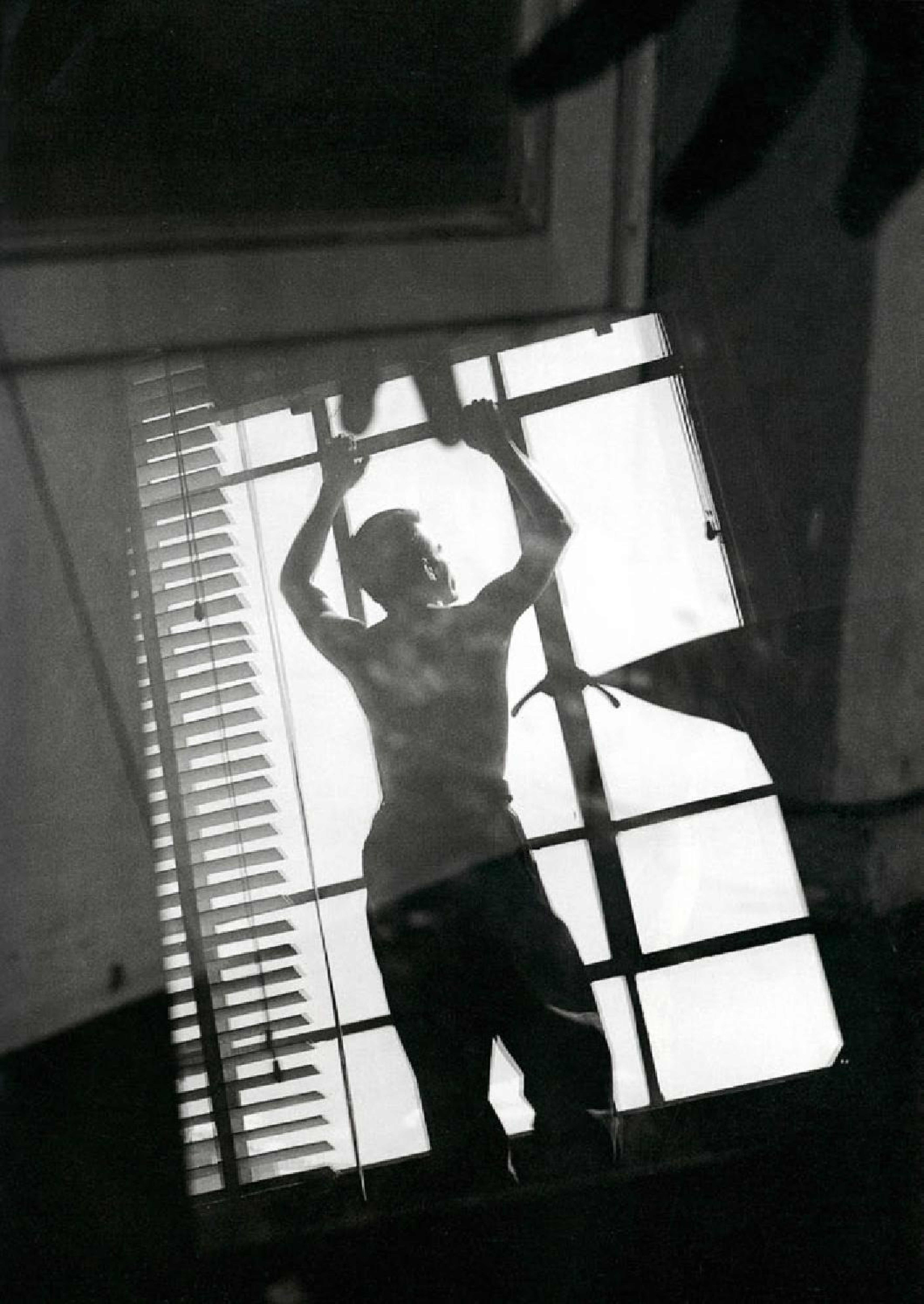
DE ABSTRACCIONES Y REFLEJOS | *Patricia Gola*

Este portafolio fotográfico abre con la imagen de un hombre captado de cuerpo entero, con el torso desnudo, mirando hacia fuera de una amplia ventana y con los brazos en alto sosteniéndose de uno de los barrotes superiores. En un segundo escrutinio de esta imagen, advertimos que se trata del *reflejo* de un hombre, es decir, de la captación de una realidad "diferida", que imprime huecos en una realidad supuestamente estable y susceptible de ser atrapada sin dobleces. Porque la realidad, parece decirnos el ojo detrás de la cámara, es compleja, polivalente y se desdobla en pliegues infinitos, cada vez que queremos atraparla de una vez y para siempre. Como en un cuadro de Escher o un fotograma de Tarkovsky, unos dedos nos advierten de ese desdoblamiento y de la existencia de otros mundos posibles.

La fotografía con la que abrimos esta amplia serie de abstracciones y exploraciones formales es, pues, una suerte de manifiesto; revela, conscientemente o a su pesar, una concepción de la fotografía. Para algunos, esta imagen (y las subsiguientes) puede resultar extraña en un autor conocido principalmente por su trabajo como hacedor de reportajes y ensayos fotográficos, allá por los años cincuenta del siglo pasado. Pero, en definitiva, no lo es cuando consideramos que *Un mundo de fantasía*, el reportaje fotográfico, "surreal" y onírico, que antecede este *corpus* de imágenes, se publicó en la revista *Mañana* en el año de 1953. En ese año en particular, Nacho también estaba trabajando intensamente como reportero gráfico y construyendo, para las revistas ilustradas de la época, historias con fotografías fijas a la manera de un cine realizado con los elementos a su alcance.

Volviendo a la fotografía del principio –efímera, evanescente–, Nacho captó la imagen de un hombre en un vidrio inclinado, apoyado sobre el piso de un cuarto, junto al marco de una ventana oscura. Y captó también la mano sosteniendo el vidrio, como para no dejar dudas de la condición paralela de esa otra realidad: la de ese otro personaje invisible que, sin embargo, hace visible aquella imagen. Estamos ante la existencia de varios planos de realidad, o de una realidad poliédrica, que en algo se parece a la esfera por él tantas veces retratada y que incluimos también en esta serie. Ya no la bidimensionalidad de la foto sino la posibilidad de captar otras dimensiones a través del reflejo (o del espejo), como en la Alicia de Lewis Carroll.

De la serie "Paredes y texturas". Ciudad de México, ca. 1953.
Fondo Nacho López © 383219 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





ARRIBA: Cerería. Pátzcuaro, Michoacán, 1959.
DERECHA: Las velas y su sombra, ca. 1959.
Fondo Nacho López © 406854 y 381089 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





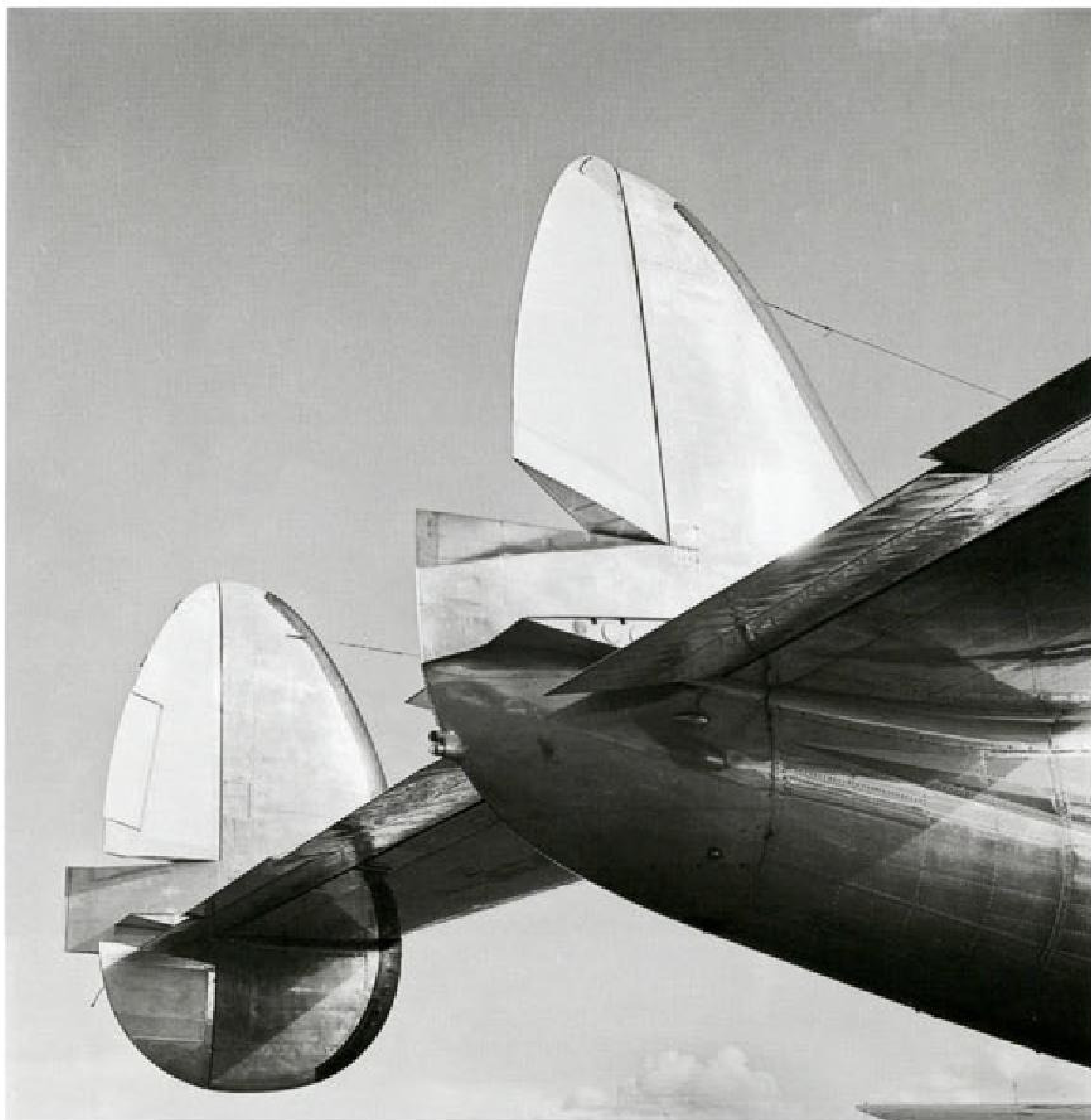
Autorretratos sobre la superficie de "tapones" de neumáticos. Toma realizada en el cruce de avenida Cuauhtémoc y Diagonal San Antonio. Ciudad de México, ca. 1967. De la serie "Trabajadores ambulantes".
Fondo Nacho López © 382311 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



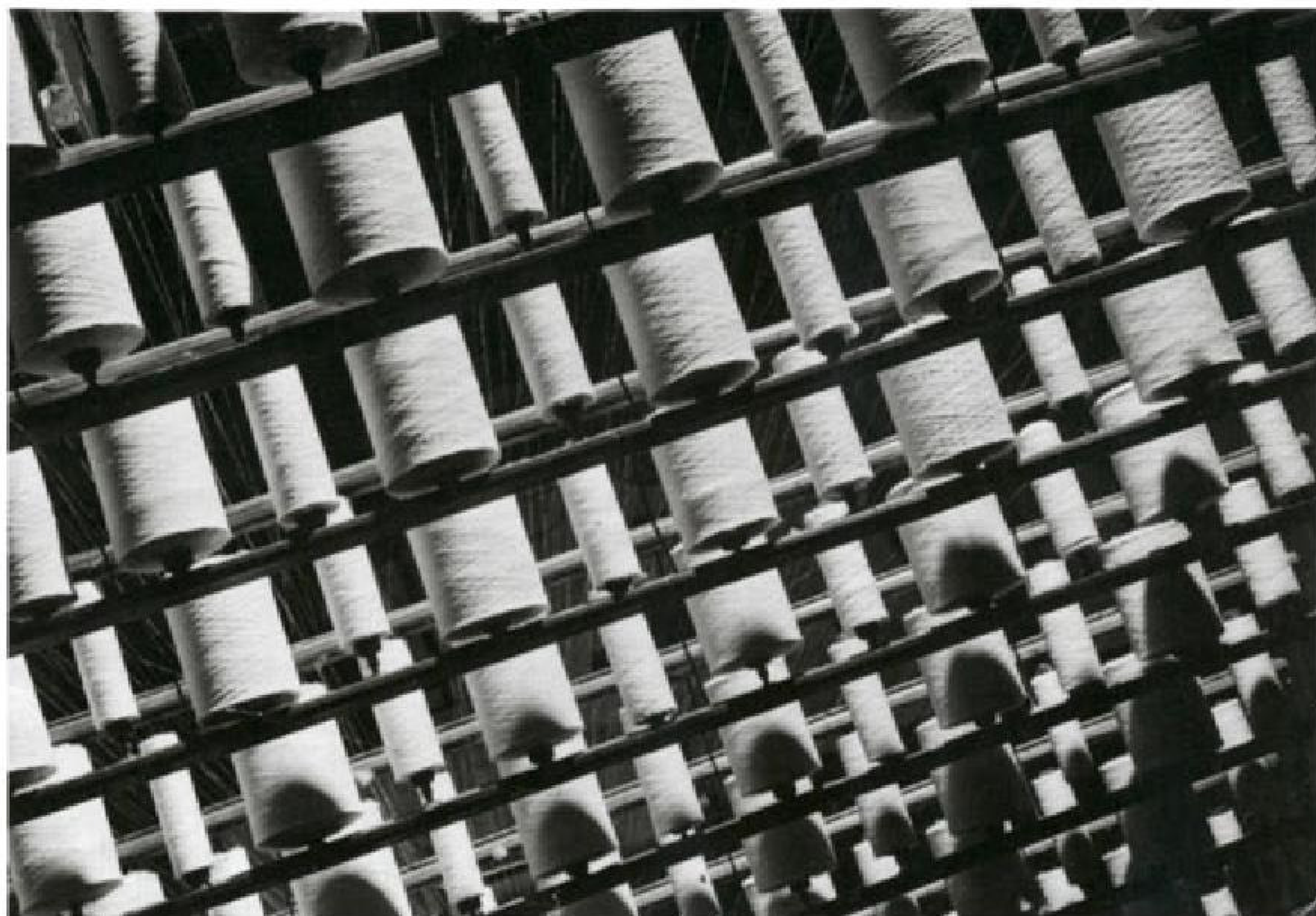
Vendedor de artefactos para fabricar esferas de goma. Toma realizada en el cruce de avenida Juárez y San Juan de Letrán. Ciudad de México, ca. 1958. Otra imagen de la misma serie formó parte del reportaje "Las mil caras de la ciudad". Centro de Documentación Galería López Quiroga.



Instalaciones de una planta de la Comisión Federal de Electricidad. Ciudad de México, ca. 1965.
Fondo Nacho López © 383614 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Avión de la compañía Air France. Ciudad de México, ca. 1949.
Acervo Familia López Binnqüist.



ARRIBA: Fábrica de hilados y tejidos. Esta imagen fue publicada en el fotorreportaje "Puebla: metrópoli de la industria textil" (*Mañana*, núm. 389, 10 febrero de 1951), y estaba acompañada del siguiente pie: *Trescientos cincuenta y nueve mil novecientos setenta husos que forman un total de cuatro mil novecientos telares, a razón de veinticinco husos por telar, giran en Puebla diariamente con vertiginoso ritmo de felicidad económica.* Centro de Documentación Galería López Quiroga.

DERECHA: Niños Dios en un tendido de tianguis. Ciudad de México, ca. 1950. La imagen fue parte de un fotorreportaje publicado en la revista *Mexico This Month*. Fondo Nacho López © 376125 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGINAS SIGUIENTES: Puesto de sarapes. Taxco, Guerrero, ca. 1959. Fondo Nacho López © 378525 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

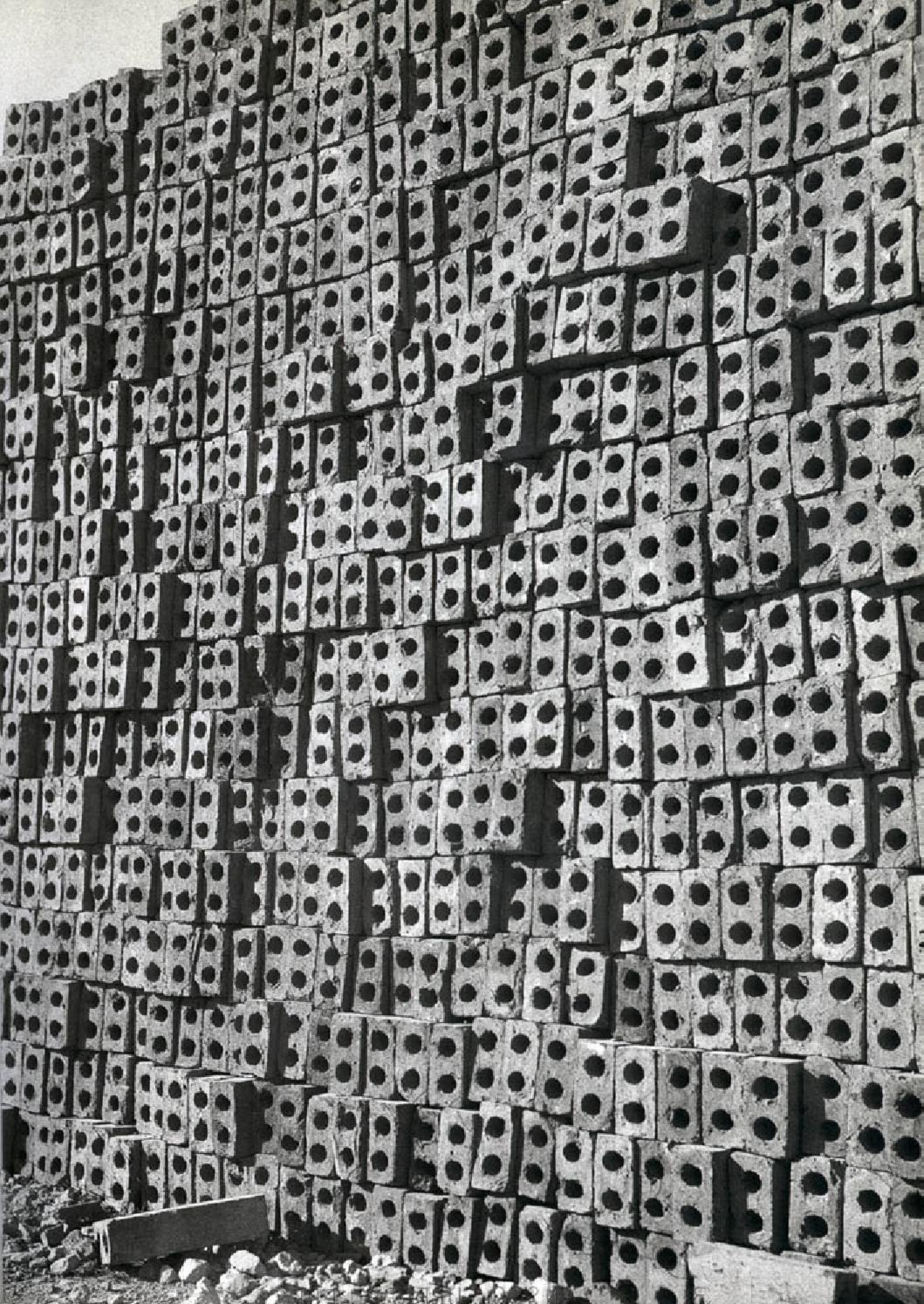




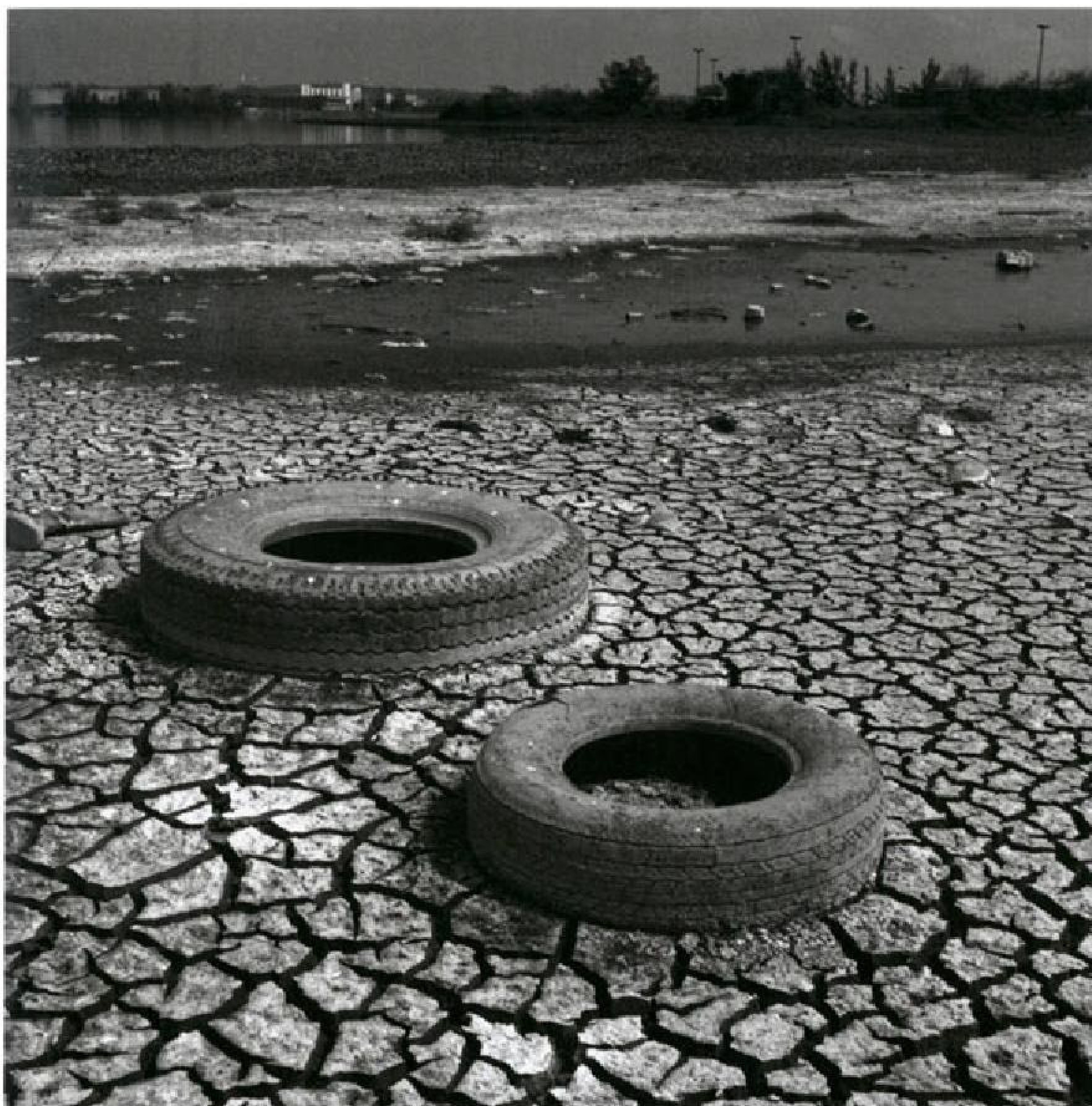




ARRIBA: De la serie "Mármol Monterrey", ca. 1960.
DERECHA: Materiales de construcción, ca. 1960.
Fondo Nacho López © 405265 y 383287 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.







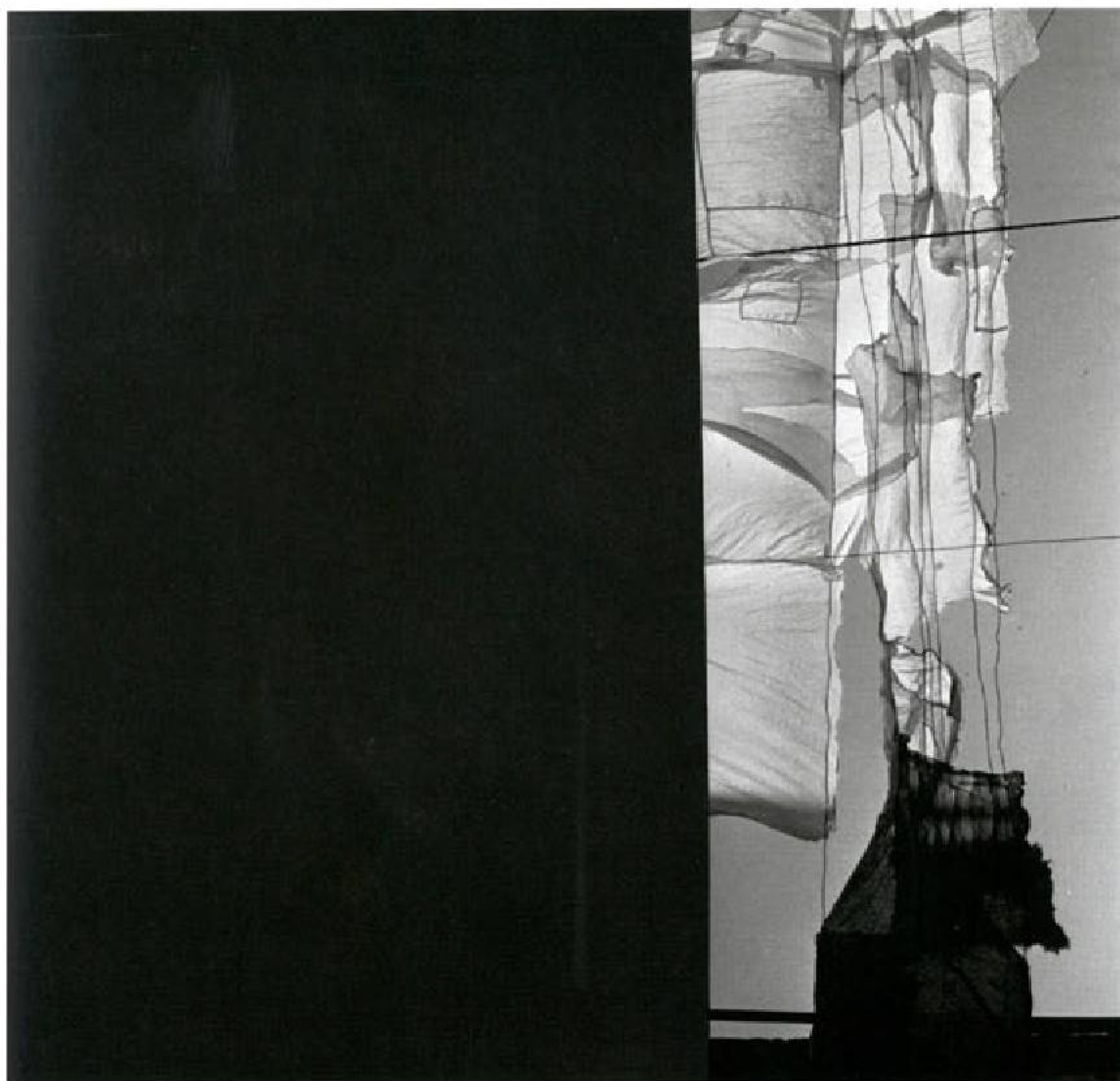
ARRIBA: De la serie "Contaminación", ca. 1960.
IZQUIERDA: Mercado de Mixcoac. Ciudad de México, 1976.
Fondo Nacho López © 391903 y 384981 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





ARRIBA: De la serie "Flores y plantas", ca. 1953.
IZQUIERDA: Esqueleto de caballo, ca. 1952.
Fondo Nacho López © 383487 y 382298 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





De la serie "Tendederos". Ciudad de México, 1953.
Fondo Nacho López © 382459 y 382461 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.


CALIDAD...
PEPSI-COLA
...CANTIDAD



ARRIBA: De la serie "Animales", ca. 1953. Fondo Nacho López © 383299 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: Ciudad de México, ca. 1953. Centro de Documentación Galería López Quiroga.



LA GEOMETRÍA DEL JAZZ

Nacho López



Por excelencia, el arte más auténtico de los Estados Unidos de Norteamérica es el jazz, originado en África y transportado a los campos de algodón por los esclavistas. Los primeros espirituales no eran sino el lamento y la protesta ante las condiciones opresivas, como un grito de recién nacido expresado en el llanto de una trompeta. El jazz se tocaba en los burdeles de Nueva Orleáns o en los funerales; se pedía en los bautizos que "todos los hijos de Dios tuvieran zapatos", o que al regreso del arduo trabajo se "platicaran las penas a las piedras del camino".

Posee el jazz la cualidad del arte auténtico en su propia evolución dinámica. Como folclor ha consentido los cambios que le han impuesto el tiempo y sus creadores. Del *store-ville* al *dixieland*, del *swing* al *bep-bop* y de éste al jazz *hot* o *cool*, los músicos imprimen su propio sello y se dejan arrebatar en el *jam-session* de un Count Basie, o en la estructura intelectual de un Brubeck.

Si en la ciudad de México han surgido grupos de jazzistas, no se debe esto a una casualidad o al snobismo. Aunque de esto en sus oyentes haya algo se debe a un fenómeno que posee todo arte trascendente: esa génesis de haberse formado en las raíces de lo humano, de lo social, lo que en consecuencia toma carta de universalidad.

Esta ciudad moderna, por su expansión cosmopolita, ya admite corrientes culturales del más elevado rango. El jazz se acomoda en el ritmo de esta urbe dislocada; hiende la sensibilidad del ciudadano tenso, lo relaja o le aprieta sus sentidos pero lo hace gozar del vértigo melódico. Los jazzistas mexicanos –Chucho Zarzosa, Tino Conteras, Chilo Morán, Juan Ravelo, Mario Patrón, Cuco Valtierra, Ricardo Lemus, Toño Adame, Tomás Rodríguez, etcétera– son músicos de gran calidad técnica. La emoción que despliegan es espontánea y recia, cada uno posee una personalidad vigorosa que con el tiempo hará que se transforme determinantemente en un estilo: el estilo del jazz mexicano.

Para mí, el jazz es geometría, armonías que se mezclan, se elevan, caen y se multiplican. La melodía se expande y se contrae, y se repite en luces vibratorias y –como en juegos de espejos– se reproducen unas a otras, el pentagrama, en blanco y negro total, toma vida en una transposición de elementos que se acomodan, desplazan, en un diseño predispuesto, en fotografía. El jazz es relación espacial de volúmenes; es imagen alucinante, transitoria pero perenne.

Nacho López en el montaje de la exposición *Cincuenta imágenes de jazz*, que realizara junto con el pintor y escultor Pedro Cervantes en la Galería Novedades. Ciudad de México, 1962. Fondo Nacho López. INAH-SINAFO-Fototeca Nacional. A la izquierda, una de las imágenes de la serie que conformó esa muestra. Fondo Nacho López © 381878 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.






Procedimientos para "jazzear" una imagen. Se proyecta en una ampliadora un negativo blanco y negro de 35 mm sobre una película pancromática de formato 6 x 9 cm. Ésta se sub-revela ligeramente para obtener un positivo claro, que se duplica por contacto en una película ortocromática de alto contraste y del mismo formato. El negativo resultante, revelado con kodalite, se duplica una vez más en película de alto contraste y se revela con ahora dektol, para matizar los tonos. La imagen se vuelve a duplicar en película pancromática, obteniendo así el "negativo maestro" que servirá para hacer las impresiones en papel fotográfico. Las dobles imágenes de manos y platillos que se muestran en estas fotografías, se lograron mediante una doble exposición al momento de hacer el primer positivo. **/ César Flores**

Variaciones en torno a la imagen de un baterista.
De la serie "Jazz". Ciudad de México, 1962. Fondo Nacho López © 381967, 381968, 381980 y 381963
CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.







Jam Session. (imágenes)* Por la noche, en una calle semi-solitaria, descubrimos una tienda de artículos ópticos, cuyas cortinas están a medio cerrar... Unos hombres misteriosos, con abrigos hasta las orejas penetran a dicha tienda portando unos estuches negros... La cámara se acerca y, sonido off, se escuchan unas notas musicales como un afinar de instrumentos en medio de un arrastrar y acomodar de sillas... La cámara curiosa panea entre los instrumentos de óptica que se exhiben en los aparadores y se detiene ante un ojo pintado en una puerta de vidrio... la cámara hace *tilt-down* y encuadra a un grupo de músicos que se preparan a tocar... C.U. [*close-up*] al director que inicia los primeros compases y corte directo a una trompeta que lanza una nota estridente y con ello se inicia la sesión de música... después de unos instantes el director golpea las palmas de su mano indicando a sus compañeros el volver a empezar... C.U. de rostros de músicos que discuten la forma en que van a tocar... Empiezan otra vez y desde un plano general alto descubrimos al grupo en pleno trabajo. De aquí, nos vamos a una serie de C.U.s de los músicos encuadrándolos dentro de la extraña atmósfera en que se hallan, y a base de cortes rápidos descubrimos el frenesí arrebatado con que tocan los músicos... Mientras afuera en la calle, algunos transeúntes se han detenido a escuchar y unos papeleritos inician un baile dislocado... Disolvencia a la misma entrada de la tienda y vemos salir al grupo de músicos, agotados, cansados, mientras que el último baja la cortina y cierra... / **Nacho López**

* Apuntes para un guión cinematográfico. Documento localizado en el Acervo Familia López Binnqüist.



De la serie "Jazz". Ciudad de México, 1962.
Fondo Nacho López © 381823, 381941 y 409635 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

PÁGS. 306 - 311: Planas del fotorreportaje "Danza", publicado en la revista *Mañana*, núm. 444, 1 de marzo de 1952.
Guillermo Arriaga es el bailarín que aparece retratado en la página con la que se inicia este ensayo fotográfico.
Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.



CON SU FINA SENSIBILIDAD ARTISTICA, NACHO LOPEZ, FOTOGRAFO EXCLUSIVO DE *Mañana* DESCUBRE UNA NUEVA DIMENSION DE LA DANZA

DANZA

LA Danza —se ha dicho— es una de las artes más completas porque reúne formas plásticas y auditivas en términos de volumen, espacio, proyecciones, sonoridades, color y contenido social. También es poesía, religión, realismo o abstracionismo. No es un arte decorativo, no se puede comprar ni palpar; es intangible y efímera, pues sólo se transmite al espectador por medio de la emoción y sentimiento del instante. Y cuando su ejecución sube en intensidad, la danza alcanza niveles profundamente místicos.

Al intentar captar las múltiples facetas de la danza, el fotógrafo se percata de los problemas estéticos que ella misma establece para su interpretación. Y precisamente por lo efímero e intangible de la danza, la fotografía entra a servir como un poderoso coadyuvante dentro de su propio carácter realista. ¿Hasta qué punto pues, puede la fotografía captar la esencia y cualidades de la danza? Este es un problema que se resolverá por sí solo a medida que se continúe investigando.

Ya sea que se fotografíe al sujeto en "pose" o totalmente "movido", ya, sea que exista una combinación de los dos, o que sólo haya secciones movidas de menor importancia para imprimir sensación de movimiento, o que se recurra al montaje sencillo con la ayuda de dos o tres figuras, dejamos a juicio de nuestro lector la que más le agrade.

La fotografía aporta una nueva dimensión a la danza: esa de captar el momento inasible, y emocional del danzarín. Y creemos que se tendrá más éxito en la medida que se sepan manejar los elementos que enfaticen el contenido de la danza. Aquella fotografía en la que se perciba una atmósfera y un clímax, en donde haya un trazo de figura humana proyectándose hacia afuera.

TEXTO Y FOTOS DE NACHO LOPEZ

Eufrosine, la gozosa; Aglaia, la resplandeciente; Thalia, la floreciente. Generosas siempre, las Tres Gracias han bajado del Olimpo para otorgar sus dones a los hombres. En la Tierra habrá gozo, habrá luz y floraciones



Etéreo, impalpable, el espíritu de la danza ha hecho su aparición. La luz y el movimiento se han fundido en un solo ser para tomar una forma imponderable: la Belleza. Extasiado, el hombre se hinca ante la Danza.



Dedos que se cruzan como un Amén de la muda pero larga y expresiva oración mística de los brazos: ofrenda generosa de los pechos: rostros que se ocultan a la vista de los hombres, en un intento supremo de que sea sólo Dios quien conozca el contenido de la imploración. Este es un Padre Nuestro ...

Gira la tierra en el universo, y gira el universo en su viaje sin principio y sin fin por el infinito. Y con ellos gira el hombre; gira, gira llorando; gira, gira viviendo. Gira siempre, y siempre girando evoca el hombre su anhelo de luz, su anhelo de Dios.





DANZAS Y REMEMBRANZAS

Pilar Urreta

• Escribir sobre la fotografía de danza de Nacho López significa para mí no sólo intentar reflexionar acerca de sus aportaciones a la danza moderna mexicana, sino realizar una especie de periplo desde un punto de partida que se origina en el recuerdo personal. Posiblemente los dos enfoques debieran permanecer distintivamente separados uno de otro, pero para lograrlo requeriría de la objetividad que busca el historiógrafo, cosa que obviamente no puedo pretender, pero además perdería el sentido que tiene para mí escribir sobre Nacho. No me interesa hablar acerca de él como de una figura ajena, sino dialogar con su recuerdo a través de sus imágenes y reflexionar brevemente sobre el legado que posiblemente le ha dejado al mundo de la danza en México. De manera que trataré de transitar las dos vías, aunque sea fragmentariamente.

• Tengo un singular recuerdo de Nacho que constituye, creo, una primera memoria: estoy mirándolo trabajar en el cuarto oscuro, sentada sobre una silla alta a la que estoy amarrada para no caerme. Tendría yo quizá tres o cuatro años y aún tengo presente el olor de los químicos y la luz roja iluminando apenas la pequeña habitación del departamentito de Obrero Mundial en el que vivíamos. Muy a menudo acompañaba a mi papá mientras él trabajaba en el cuarto oscuro, allí, sentadita en mi silla alta. Me producía un gran impacto ver cómo sobre un papel que estaba nadando dentro de una charola llena de un líquido de olor penetrante iba apareciendo una imagen que captaba un instante vital, que capturaba algo así como una respiración de algo que habría ocurrido en alguna parte, en algún momento de realidad en la vida de alguien.

Con los años, este alquimista de la luz y la oscuridad dejó en mi memoria visual, además de los obvios recuerdos, un bagaje de imágenes fotográficas de danza, de la ciudad de México y de sus edificios, de paisajes rurales interminables, de la gente en su cotidianidad o en situaciones extraordinarias, y a través de ellas, una comprensión intuitiva acerca de cómo miraba y entendía el mundo. Después, cuando en los años de adolescencia la figura paterna aparecía intermitentemente, esas imágenes me ayudaban a preservar el vínculo con el padre interno desde la referencia visual, cosa que experimentaba como algo preferible a vivir la experiencia de verlo desencontrado con la vida, lastimado existencialmente.

• Los cincuenta fueron años apasionados para la danza, y me parece que representan la última etapa de un nacionalismo por convicción, sentido, real. A esa generación de jóvenes artistas pertenecieron mis padres. Mi madre, Alicia Urreta, quien con apenas dieciséis años de edad ya era pianista de la Compañía de Danza Moderna Mexicana, y Nacho, que fotografiaba no sólo a los bailarines y a las obras coreográficas, sino que además registraba y daba cuenta de los procesos creativos en colectivo, de los ensayos,

El bailarín estadounidense John Sakmari durante un ensayo. Ciudad de México, 1952.
Fondo Nacho López © 395127 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

las reuniones de trabajo en las que se cocinaban las ideas. Los jóvenes artistas de aquella generación sustentaban su trabajo desde una ideología de izquierda, que era la que marcaba, muchas veces, las preocupaciones estéticas y temáticas de sus coreografías. Allí, en ese entorno vibrante de ideas nuevas fue donde se conocieron mis padres y en el que después nací yo. Si pienso en las herencias, esa vida desbordante donde todo parecía fluir hacia la danza definió una parte importante de mis propias búsquedas. De mi padre heredé, creo, la relación con la imagen y el movimiento, la comprensión de sus múltiples significados, su sentido simbólico y metafórico. Mi madre (de quien tomé su apellido para rebelarme contra la figura paterna en mis años de adolescente, y que después simbolizó mi postura de igualdad de género), me reveló el milagro de la música, la experiencia humana más intangible, más misteriosa y profunda.

En mis recuerdos de infancia la danza representa una de las experiencias trascendentes de mi vida. Me recuerdo muy pequeña, bailando en la sala de la casa del escultor y gran amigo de mi papá, Pedro Cervantes, mientras los adultos conversaban, seguramente sobre arte o política. La danza desde la música, desde la imagen, desde el movimiento del cuerpo, desde el sentimiento de libertad, de amplitud, desde la experiencia de espiritualidad y completud.

• Ahí están los recuerdos de la hija, la historia familiar; memorias sutiles que me ayudan a recordar a Nacho, a re-configurarlo, a remembrar al padre muerto hace veinte años. Son imágenes, experiencias con la luz y la oscuridad; con la penumbra, con la revelación de la imagen, en el sentido que se puede entender desde la fotografía, pero también con un significado metafórico quizá, que revela, que devela. Muchos recuerdos que a veces van de la mano con sentimientos de dolor o de felicidad, de abandono o de pertenencia, que están necesariamente imbricados en la travesía que es la historia personal.

En un sentido íntimo, las imágenes creadas por Nacho me plantearon, y lo siguen haciendo ahora, preguntas acuciantes que no pude responder mientras él vivía: quién era mi padre, qué pensaba. Las mismas imágenes me ofrecen algunas respuestas, aunque éstas sean parciales y siempre temporales, incompletas. A la vuelta de los años me brindaron un acceso a su punto de vista de la vida y me ayudaron a comprender sus contradicciones y sus búsquedas a través de las preguntas que él mismo se hacía y que se ven reflejadas en su obra: quién es y qué hace el artista, cómo está vinculado a su realidad, a su país, a una perspectiva filosófica, a una visión del arte, y especialmente cómo se compromete con el proceso de edificación de un mundo más digno, de un país más justo, de un hombre más pleno. Su comprensión del dolor humano, de la







injusticia, y por otro lado, su disfrute del humor involuntario, de lo bello, lo sitúan, en mi propio imaginario, en una posición de hombre sabio, y sin embargo, incapaz de mirar hacia sí mismo con la misma sabiduría.

• La llamada época de oro de la danza representa el momento culminante de todo un movimiento que nace a finales de los años treinta y que va como la cresta de una ola a romper triunfalmente en los cincuenta. Las hermanas Nelly y Gloria Campobello habían creado una primera escuela de danza nacional y produjeron la generación seminal de bailarines; a ésta podríamos considerarla la etapa precursora. Luego vino la etapa formativa y de consolidación de la danza como forma artística, marcada por las aportaciones de los coreógrafos norteamericanos Katherine Dunham, Anna Sokolow, Waldeen, José Limón, y a través de él, Doris Humphrey. Finalmente, vino la etapa que conocemos como la época de oro de la danza, que podríamos considerar como la culminante, sustentada en una visión ideológica desde la cual los coreógrafos mexicanos produjeron su trabajo creativo, con una perspectiva social y una postura político-cultural. En realidad, las tres etapas se traslapan, la primera se funde con la segunda y ésta con la tercera, ya que estamos hablando de un lapso de más o menos treinta años, que, en sentido histórico, es breve; pero esta división nos ayuda a comprender los alcances de cada una, sus logros y contribuciones.

En la primera etapa, las Campobello son las iniciadoras indiscutibles que encienden la flama de la danza moderna en México, y que tratan de articular un sentido de lenguaje corporal desde sus distintas formas: el ballet clásico, la danza entonces llamada regional, y la danza moderna. Esta última, nacida simultáneamente en Europa y en Estados Unidos unos años antes, con el comienzo del siglo XX, y de cuyos pioneros –Rudolf Laban, Isadora Duncan, Ruth St. Denis, Ted Shawn, etc.– nos llegaban noticias

ARRIBA: La pianista Alicia Urreta y su hija Pilar en su departamento de la calle Obrero Mundial. Ciudad de México, ca. 1955.
IZQUIERDA: **Autor no identificado**. Alicia Urreta y Nacho López, ca. 1952. Acervo Familia López Binnqüist.

a México, sin dejar de lado las visitas esporádicas de alguna que otra figura celebérrima como la Pavlova.

Después, las dos visitas de Katherine Dunham y su compañía van a poner de manifiesto que es posible hacer arte moderno desde la identidad. Esta coreógrafa norteamericana de los treinta, cuarenta y cincuenta estaba profundamente comprometida con sus propias raíces negras y su compañía abordaba las temáticas de la negritud confrontando el problema del racismo con valentía y determinación.

Aunque con un enfoque diferente, el trabajo que Anna Sokolow y Waldeen impulsaron en México también se asentaba en la identidad como principio estético, y produjeron lo que se constituiría en las dos corrientes más importantes de la época. Sin embargo, los valores, tanto coreográficos como de trabajo, que cada una defendía, provocarían, años después, escisiones constantes que se convirtieron en un estilo de relación, al interior del gremio de la danza, claramente disfuncional.

La excepción a la regla fue la figura luminosa de José Limón. De herencia mexicana y visión humanista, este mexicano-norteamericano de personalidad sobria desplegó todo su genio y poder expresivo en obras como *Los cuatro soles*, *Antígona*, ambas con música de Carlos Chávez, *Tonanzintla* con música de Rodolfo Halffter, *Diálogos*, con textos de Norman Lloyd, la importantísima *Redes* con música de Silvestre Revueltas, basada en el texto fundamental de José Revueltas que lleva el mismo nombre, además de las obras de repertorio de su compañía, con la que venía, como *La pavana del Moro*, que es un hito en la historia mundial de la danza. Será necesario un espacio aparte para hablar de este coreógrafo y ser humano magnífico, que a diferencia de Waldeen y de Sokolow no instauró ninguna corriente "limonista" ni enseñó a los bailarines a defender alguna "verdad única" o por encima de otras "verdades menores".

La contextualización de lo que se puede llamar identidad en la danza moderna mexicana adquirió forma, contenido y pleno poder en la tercera etapa: ésta es una posible explicación de porqué la época de oro de la danza fue un milagro cultural. Muchas mentes creativas se congregaron en este tercer buen parto de la danza y contribuyeron con sus talentos e ideas, apostando por un proyecto cultural de trascendencia histórica. Pintores, compositores, escenógrafos, se reunieron alrededor de esa nueva expresión del arte mexicano llamada danza moderna, y en ella creyeron apasionadamente. Los











proyectos escenográficos de José Chávez Morado, Carlos Mérida, Julio Prieto, Rufino Tamayo, del propio Miguel Covarrubias, de Antonio López Mancera, se convertían en grandes producciones escenográficas. Se comisionaba música especial para los estrenos coreográficos: de Miguel Bernal Jiménez para *El Chueco*, coreografía de Guillermo Keys Arenas, de Blas Galindo para *El sueño y la presencia*, coreografía de Guillermo Arriaga; o se recurría a partituras ya creadas que representaban la culminación del movimiento nacionalista, entre ellas, obras de Carlos Chávez, Silvestre Revueltas, Carlos Jiménez Mabarak, José Pablo Moncayo, Hernández Moncada, etc. Los jóvenes bailarines Raquel Evelia Beristáin, Gutiérrez, Beatriz Flores, Helena Jordán, Rocío Sagaón, Farnesio Bernal, Amalia Hernández, Josefina Lavalle, Rosalío Ortega, Martha y Valentina Castro, Xavier Francis, Bodil Genkel, Roseyra Marenko, John Sakmari, y muchísimos otros, entraban a la profesión de la danza bailando en el foro más importante del país. Se desarrollaron argumentos para las coreografías, realizados por escritores como José Bergamín, Pepe Revueltas, Emilio Carballido, o por los propios compositores. Los jóvenes coreógrafos eran proyectados sin cortapisas, respetados como iguales: Guillermo Keys Arenas, Elena Noriega, Guillermo Arriaga, Rosa Reyna, Xavier Francis, Ana Mérida, Martha Bracho, Guillermina Bravo, Raquel Gutiérrez, Olga Cardona, etc. Los frutos del nacionalismo se expresaron formidablemente en obras coreográficas que se estrenaban en temporadas consecutivas en el magnífico Palacio de Bellas Artes. El

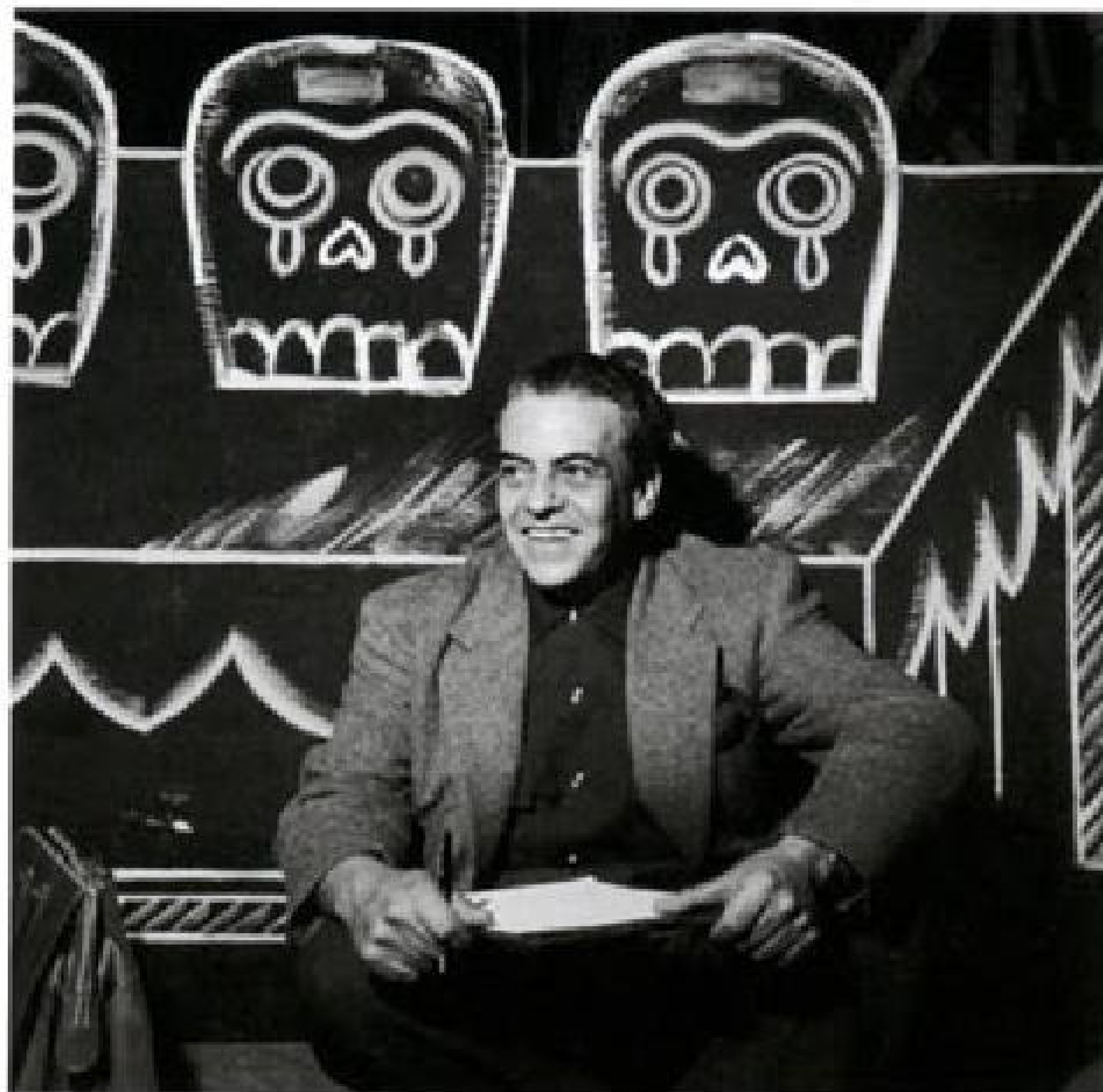
ARRIBA: Páginas interiores del catálogo *Ballet mexicano. Academia de la danza mexicana*, editado en octubre de 1952. Archivo Pilar Urreta.
IZQUIERDA: Invitación a la exposición colectiva *La danza mexicana en la plástica*, que se presentó, del 17 de agosto al 3 de septiembre de 1955, en las Galerías Excélsior de la ciudad de México. Acervo Familia López Binnqüist.

catálogo de las temporadas de esa compañía mexicana nos revela una fiebre creativa que se contagiaba, y un público que se había interesado desde las primeras experiencias escénicas realizadas por las hermanas Campobello con un grupo reducido de jóvenes bailarines, y que a medida que pasaban los años se multiplicaba sorprendentemente con cada nueva temporada. Waldeen, Anna Sokolow, Katherine Dunham, José Limón fueron maestros coreógrafos que dotaron con su ejemplo de la convicción necesaria, de la confianza que se requería para levantar un proyecto sustentado en las raíces nacionales, como ya habían hecho otras artes. Era un camino construido en la verdad necesaria, que hace auténtico a cualquier movimiento. Estos artistas extranjeros imprimieron un sello personal al movimiento, prepararon a una generación crecida en número y enjundia, y produjeron sendas obras coreográficas que hoy forman parte del recuerdo colectivo y la herencia dancística. Lo trascendental de su aportación fue instigar la búsqueda de un lenguaje en la danza verdaderamente mexicano. Se les agradece que no hayan venido simplemente a continuar lo que hacían en su país, a implantar visiones culturales ajenas. Fueron artistas generosos que pusieron frente a los ojos de los bailarines los valores estéticos de la mexicanidad, y el ser mexicano se constituyó no sólo en un tema a explotar coreográficamente sino en una forma de convicción artística.

Pero poco tiempo después, las rencillas entre coreógrafos, la defensa de los estilos (como la muy trillada –pero no por eso menos sangrienta– batalla entre waldeenas y sokolovas, o entre los frentes de Ana Mérida y Guillermina Bravo, por dar sólo dos ejem-



plos), la necesidad de unos y otros por afianzarse en el mundo público del arte mexicano, los celos, los sentimientos de insuficiencia, dieron paso a un canibalismo bestial. Y entonces inició la caída, lenta pero segura, del movimiento de la danza.



• La figura de Miguel Covarrubias no ha sido lo suficientemente estudiada respecto a este suceso trascendente que fue la época de oro; un artista de convicciones robustas, innovadoras, capaz de subir a su carro a toda una comunidad artística, de integrar visiones estéticas desde la plástica, la música, la danza, con un propósito netamente creativo, con un talento para domesticar las posiciones más radicales desde el ejercicio del respeto. Capacidad administrativa, visión artística e histórica; el "Chamaco" Covarrubias, algunas veces comparado con la figura de Serguei Diaghilev por sus talentos empresariales y su visión a gran escala, es, y con mucho, un individuo de poderes muy superiores a Diaghilev, y un artista por derecho propio. Pensemos tan sólo en las diferencias que representaban los medios en los que se desenvolvieron, sus limitaciones,y lo que cada uno tuvo que enfrentar para lograr lo que cada uno alcanzó.

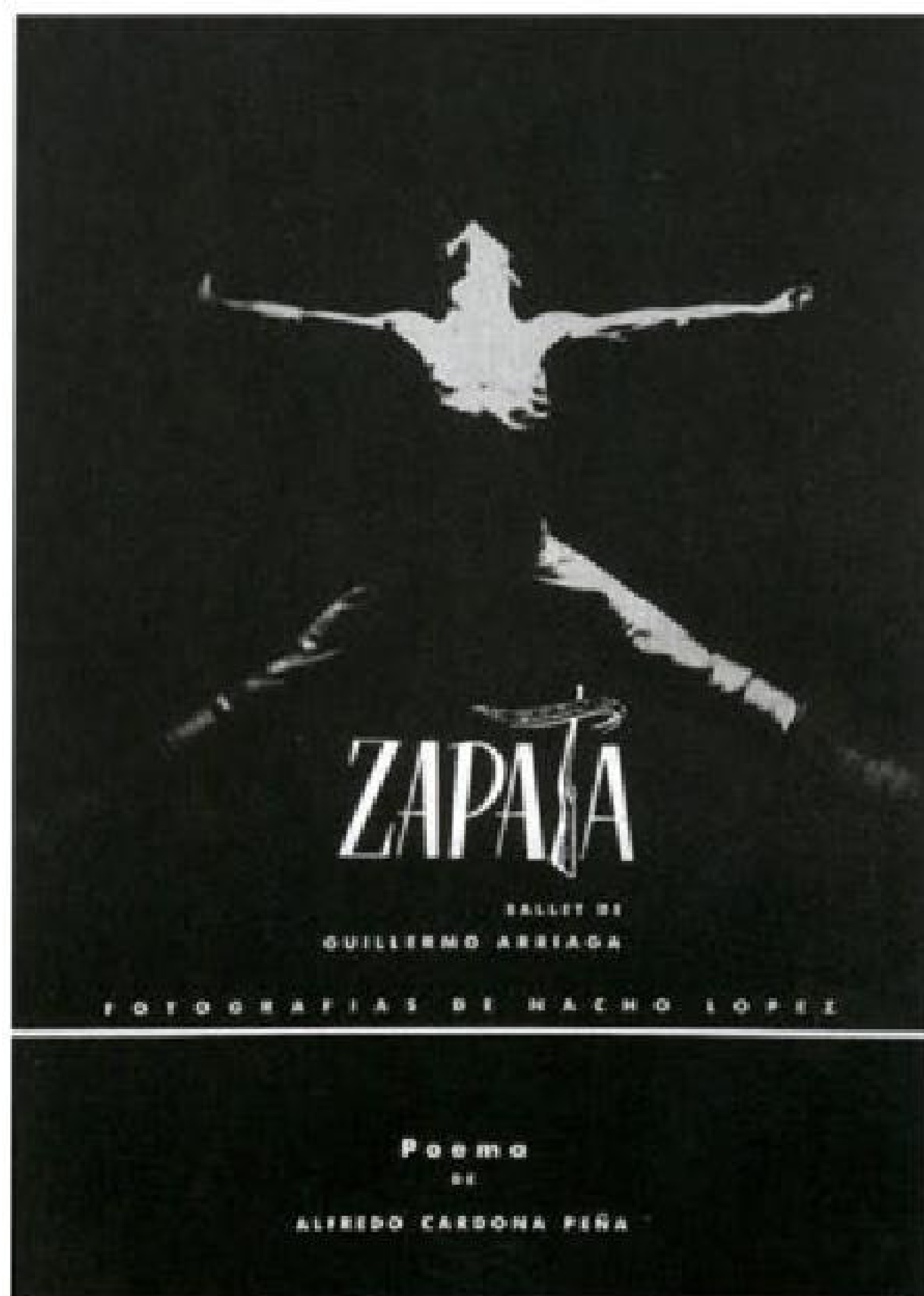
Aunque no puedo asegurarlo, intuyo que la visión de Covarrubias tuvo mucho que ver en la perspectiva artística de Nacho y en su manera de ver y pensar la danza. La identidad nacionalista no consistía en producir superficialmente un arte "a la mexicana". Era algo enteramente distinto realizar la labor "arqueológica" en el alma misma del artista, desenterrar las fuentes primarias vivas, restituir las verdades originarias, remembrar al *toltecáyotl* que habla en presente desde el corazón. Es comprensible entonces que Nacho haya sufrido un descalabro ideológico cuando el movimiento de la danza se empezó a desmoronar. Él no lo supo inmediatamente, tuvieron que pasar algunos años para que lo hiciera plenamente consciente, pero creo que una vez que lo hizo, Nacho se colapsó. Y aunque lo digo en un sentido figurado, su perspectiva acerca de la coreografía se ensombreció, y a partir de ese momento dejó de creer en la comunidad de la danza.

• Vista panorámicamente, la danza mexicana, en sus dos grandes tiempos, la moderna y la contemporánea (llamo moderna a las tres etapas a las que ya me referí y contemporánea, a partir de los años sesenta a la fecha), se ha manifestado desigualmente, des-

ARRIBA: Retrato del pintor y caricaturista Miguel Covarrubias, quien fuera director del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes en los primeros años cincuenta del siglo pasado, mientras preparaba la escenografía y vestuario del ballet Tozcatl. Ciudad de México, 1952.
IZQUIERDA: El bailarín neoyorkino Xavier Francis en una presentación de Tozcatl, 1952.

Fondo Nacho López © 390618 y 405044 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

plegando una trayectoria accidentada; este proceso responde a diversos factores, entre otros, las constantes luchas de poder, la falta de una política cultural proyectada a largo plazo; la desigualdad de oportunidades expresada en métodos selectivos de repartición de recursos que responden a las relaciones cupulares de los grupos de poder. Esto se ha convertido en un vicio persistente, difícil de erradicar, y cada vez que llega un coreógrafo a dirigir lo que ahora se llama Coordinación Nacional de Danza, al interior del INBA, repite los mismos mecanismos torcidos e inmorales que degradan al gremio. Nuestra historia de la danza en México está plagada de estas fatales reincidencias.

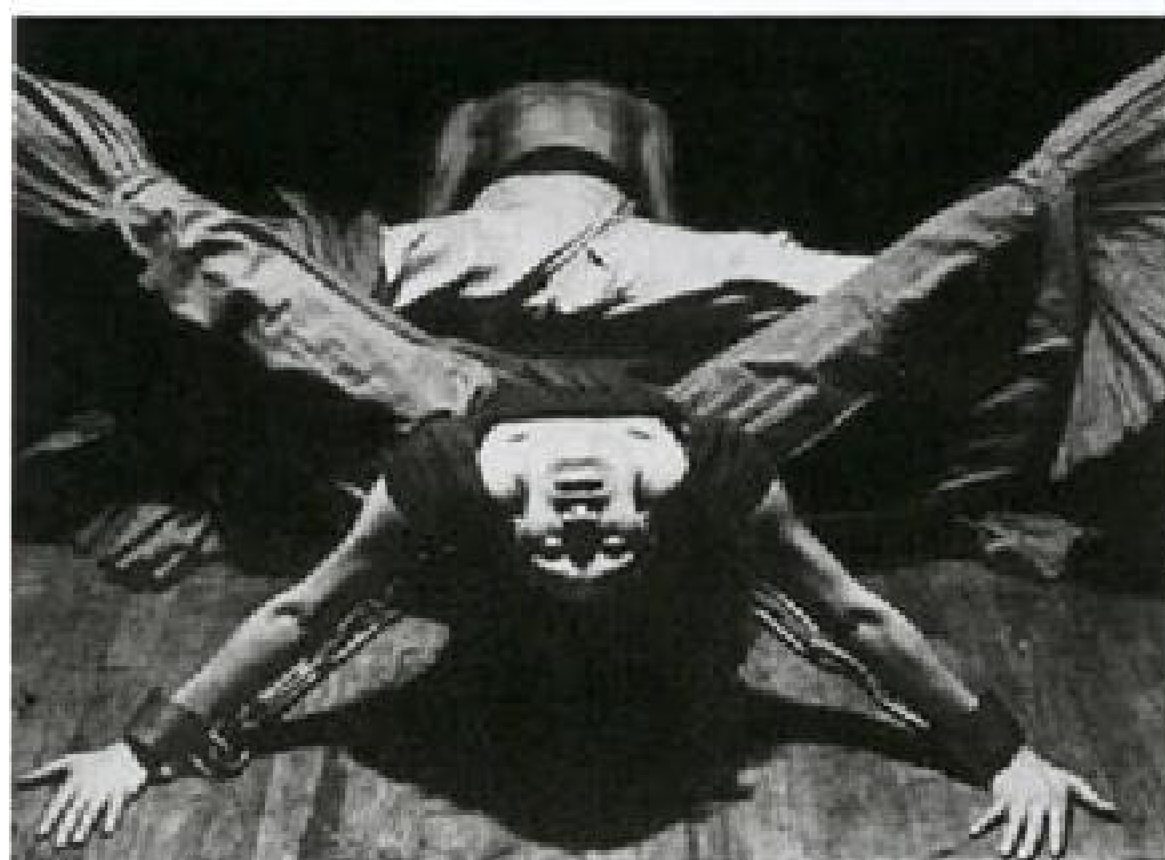


• Las fotos de Nacho en torno a la danza conforman un archivo muy extenso, más de lo que la gente puede imaginar. Estas imágenes se han constituido en verdaderos iconos de la memoria colectiva, como la serie de la obra *Zapata*; innumerables coreografías y bailarines –especialmente de algunos muy queridos por Nacho, como Rocío Sagaón, Elena Noriega, Miguel Covarrubias, José Limón, Xavier Francis, Guillermo Keys, Guillermo Arriaga–, escenógrafos, pintores, todos ellos protagonistas importantes de la llamada época de oro de la danza.

Otros fotógrafos de enorme calidad y talento también fotografiaron la danza de aquella época, y su aportación es indiscutible. Pero Nacho participó en el movimiento de la época de oro no solamente como fotógrafo, sino como un artista convencido de los valores culturales de la danza, involucrándose con el proceso igual que lo hacían los pintores o los músicos. Aprovechando los espacios que él tenía en algunas publicaciones de aquel entonces, como la revista *Siempre!*, escribía notas críticas, comentarios, publicaba las fotos, realizaba una labor de promoción y educación de un público que, según su punto de vista, debía estar a la altura de los vuelos de la danza. Exploró el campo del análisis de la danza con una perspectiva social, y tocó algunos temas que en ese tiempo eran muy vanguardistas, como su significación cultural y su importancia como lenguaje no-verbal, quizá influenciado parcialmente por James Frazer, y desde luego por Covarrubias.

Sus observaciones revelan un entendimiento profundo del fenómeno de la danza y en sus textos explora tanto los aspectos artísticos como los sociológicos y los de la corporalidad, revelando así un amplísimo espectro de comprensión que desemboca en una perspectiva integral. A veces, incluso, parece que estuviésemos leyendo la bitácora de un coreógrafo, sobre todo cuando se refiere a la experiencia misma del movimiento y a su contenido expresivo: "partiendo de un sobrecogimiento en el plexo solar, que se va







Portadilla y páginas interiores del impreso *Zapata*, memoria del ballet que fue notable creación de los bailarines Rocío Sagaón y Guillermo Arriaga. Esta publicación, diseñada por Vicente Rojo, apareció en la serie Cuadernos de la revista *Artes de México*, en octubre de 1954. Acervo Familia López Binnqüist.

extendiendo por la caja del cuerpo y luego a la cabeza y a los miembros, como las ondas que se producen al arrojar un objeto a la superficie quieta del agua, en un estanque".[1] En estas líneas podemos observar la raíz profunda de la experiencia corporal y la capacidad para poetizar con el movimiento; perdemos de vista al fotógrafo y nos encontramos con el artista que comparte una visión íntima de lo que es la danza, con una plena comprensión de lo que ocurre al interior del individuo que baila. Para él, el cuerpo es capaz de expresar los sentimientos más profundos, más íntimos o misteriosos, es generador de energía emocional y recipiente de memoria y tradición.

Sus textos se proponen diversas tareas: inicialmente trata de provocar en el lector-espectador un interés que vaya más allá de la curiosidad, que lo involucre tanto intelectual como emocionalmente, y que lo comprometa con el suceso; le ofrece una tierra firme para observar, proponiéndole desentenderse de ideas preconcebidas o superficiales (y ésta es precisamente una de sus grandes aportaciones) para comprender que la esencia de la danza no es la producción de formas bellas *per se*, sino que se trata de procesos vivos que están íntimamente vinculados a la experiencia humana. Además, pone a su disposición ciertos recursos específicos para que su disfrute sea más completo. "Pueblos muy cultos, en la antigüedad, y muy civilizados, actualmente, han hecho de la danza el arte predilecto suyo, y sus interpretaciones han llegado a una verdadera perfección estética [...] Mas no sólo los pueblos cultos y civilizados danzaron; también los [pueblos] salvajes lo hicieron, y lo siguen haciendo, actualmente con más belleza, interés y abundancia que aquéllos."[2]

Por otro lado, también llama la atención la claridad con la que establece parámetros para aprender a observar, y así produce una categorización de los factores que podríamos considerar como precursores de los instrumentos técnicos y conceptuales para el análisis actual. Desarrolla, por ejemplo, sus propios conceptos coreográficos de lo que es el ritmo, la cadencia y la periodicidad, liberándolos de fórmulas simplificadoras y apostando por una comprensión más orgánica.

Nacho sostenía que la danza como fenómeno social es la expresión más trascendente, porque es la más directa, la más necesaria, y la más igualitaria de las artes. La danza para él es una de las formas de arte más poderosas por estar entramada desde sus raíces con la vida misma de los grupos sociales. A la vuelta de los años, algunas de sus elaboraciones pueden ser un tanto rudimentarias, especialmente si las consideramos desde el punto de vista del análisis del movimiento hoy en día, pero su intuición aguda señalaba hacia una visión multidimensional del fenómeno de la danza y realmente de todo el arte.

• Desde el punto de vista de Nacho, hubo un tiempo sin regreso en el que se produjo un estancamiento de la danza moderna en México. Su proyecto de libro sobre la danza, que ya no tuvo tiempo de realizar, explicaría las razones, vistas históricamente, de este estancamiento. Este era el planteamiento que constituiría la esencia del libro del que solamente logró realizar el esbozo inicial. Habría sido muy importante conocer su punto de vista acerca de este retroceso en la danza, especialmente porque él vivió muy de cerca el fenómeno y pudo observarlo desde un punto de vista privilegiado.

En enero de 1976, Nacho le dirigió una carta al entonces director del Instituto de Investigaciones Estéticas de la Universidad Veracruzana, el pintor Fernando Vilchis,



proponiéndole la publicación del libro, que se llamaría *Historia de la danza moderna mexicana: origen, clímax y declive*. Para su realización, Nacho realizaría una serie de entrevistas con algunos de los protagonistas de la época de oro, cosa que sí llevó a cabo, aunque fuera parcialmente, entrevistando a Chávez Morado, Rocío Sagaón, Evelia Beristáin, Guillermo Arriaga, Carlos Gaona y unos cuantos más. Dos años después aparece otra carta escrita al maestro Vilchis, delineando con mayor claridad el propósito del libro y estableciendo que además de la selección de fotografías, el libro incluiría, y cito textual: "1. Orígenes y parámetros iconográficos de la danza moderna en México. 2. Paralelismo

Rocío Sagaón en un ensayo del ballet *El vuelo del alma*, mayo de 1950.
Fondo Nacho López © 394361 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

ideológico entre el muralismo mexicano y la danza moderna; ésta como estructura resultante de las proposiciones culturales latinoamericanas de José Vasconcelos. 3. Maestros extranjeros y nacionales que contribuyeron a conformar el movimiento de la danza mexicana. 4. Miguel Covarrubias como eje y promotor de raigambre nacionalista que arranca de influencias e impulsos prehispánicos, configurada después hacia motivaciones sociológicas y populistas en la danza moderna. 5. Fenómenos políticos y culturales que contribuyeron a la eclosión comunitaria de intereses en los trabajos de coreógrafos, compositores, escenógrafos, escritores, poetas, pintores, críticos, fotógrafos, historiadores, folcloristas, etc., manifestados a través de diferentes corrientes estéticas, cimentadas una y experimentales otras, en la danza moderna. 6. Clímax y declinación de la danza moderna. 7. Nuevas proyecciones y resultantes de la danza moderna en el ámbito nacional que parten de la influencia de Miguel Covarrubias".[3]

Al estudiar estas cartas nos damos cuenta de lo importante que era el tema para él, que había reflexionado durante largo tiempo acerca del proceso sufrido por la danza mexicana, que tenía muy claro lo que debía contener el libro y consideraba de vital importancia publicar los resultados de esa reflexión. En realidad, para él tenía un significado crucial, en su doble papel de artista involucrado y de testigo crítico, que me parece que lo habría reconciliado con la danza.

El proyecto de este libro sobre la danza ha transitado por diversos obstáculos que no han permitido su realización; muchos materiales –fotos originales impresas por él– se "extraviaron" cuando fueron puestas en manos de CONACULTA para que "ahora sí" se publicara el libro. Su publicación, como él la imaginó, es imposible ahora, pero es posible realizar una labor de reconstrucción para comprender mejor la importancia y relevancia del trabajo de Nacho.





• La danza mexicana, moderna y contemporánea, cumple casi setenta años. Parece indispensable entonces revisitar ese pasado para hacer una revisión justa y señalar las particularidades del proceso, sus dificultades tanto como sus hallazgos. La perspectiva desplegada en la obra de Nacho nos permitiría entender mejor, creo yo, este proceso.

Su oficio de fotógrafo era también el camino de un artista que buscaba la expresión esencial del movimiento desde la imagen fotográfica, donde la danza triunfara sobre la impronta de la imagen, dejara de ser una seudo-realidad congelada para convertirse en la experiencia del movimiento mismo, en su vivencia. Es la visión de un artista donde el cuerpo que danza proyecta al hombre más allá de las palabras, con una verdad indestructible que reside en el alma humana. En el centro de su obra está la esencia de una poética de la imagen en movimiento, viva, vibrante, vencedora del tiempo.

La Casa de la Jaguara, Morelos, septiembre de 2006.

Notas

1 Nacho López, "Danza negra", *Mañana*, núm. 532, 20 de febrero de 1954, pp. 30-37.

2 *Idem.*

3 Cartas a Fernando Vilchis fechadas el 10 de enero de 1976 y 17 de agosto de 1978. Acervo Familia López Binnqüist.

Escenas del ballet *Imaginerías*, durante una presentación al aire libre. Estado de Hidalgo, diciembre de 1950. Fondo Nacho López © 393397 y 406071 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

EXTRAÑOS OBJETOS ERRABUNDOS

En una avenida céntrica y transitada –San Juan de Letrán–, frente a una conocida tienda de regalos –Casa Nieto–, un hombre se detiene a contemplar el cielo. Algo en las alturas ha llamado poderosamente su atención. Y ese algo es, al parecer, insólito, no fácil de discernir o al menos prometedor de un suceso extraordinario.

Un hombre así, parado a mitad de la banqueta con la vista puesta en el firmamento, no iba a pasar desapercibido para los otros transeúntes que compartían con él ese tramo de la gran urbe –ciudad de México, años cincuenta–. En cumplimiento de uno de los actos reflejos de la convivencia citadina –arraigado, de seguro, a los estratos más profundos de la naturaleza humana–, el mirón se convierte en objeto de atención y guía de otras miradas: los peatones primero observan al espectador y de inmediato voltean hacia el rumbo que la vista de éste señala, convirtiéndose ellos mismos en espectadores.

A estos mirones se suman otros curiosos y al poco rato esa congregación de desconocidos se anima con toda clase de comentarios. Habrá en esa tertulia, como en todo coloquio que se respete, opiniones informadas, escépticas o fantasiosas. No faltará quien no tenga otra razón para estar ahí que la curiosidad generada por la presencia de tantos curiosos, así no llegue a enterarse bien a bien de lo que está sucediendo. Los mirones se renuevan y ofrecen nuevos semblantes a eso, difuso o preciso, que los atrae desde el aire donde suelen campear las máquinas y criaturas voladoras. Al cónclave de fisgones, autogenerador de sus energías voyeristas, no le importará la ausencia de quien fuera su fundador y primer integrante. Apartado del grupo, aquel hombre que antes oteaba los azules celestes se entretiene con el borlote de los mirones. Un fotógrafo –Nacho López–, mirón de mirones, metamirón, ha registrado íntegramente la invención de un efímero observatorio que no es sino uno de los infinitesimales entrecruzamientos en que se anuda la vida citadina.

¿Qué veían los mirones de Casa Nieto? Todo indica que algo relacionado con la Torre Latinoamericana, el rascacielos propiedad de una compañía aseguradora que levantó, literal y metafóricamente, las miras de la capital mexicana en las postrimerías del régimen alemanista. "Pasos en el cielo", el gran reportaje que la revista *Mañana* publicó sobre la construcción de ese edificio (27 de octubre de 1951, fotos de Faustino Mayo y Nacho López, textos de Carlos Argüelles), contiene una imagen de mirones que fueron retratados probablemente en la misma avenida y en la misma acera que colindaba con aquella tienda dedicada a expender lujos clasemedieros. Las diferencias en la moda de la ropa y el estilo del alumbrado público sugieren que los mirones de ese reportaje, retratados a la distancia y en picada, muchos de ellos de evidente origen cam-

PÁGS. 327 - 329: De la serie "Los mirones". Ciudad de México, ca. 1953.
Fondo Nacho López © 375301, 375302 y 374575 (pág. 329), 375311, 375307, 375297 (págs. 330-331) CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

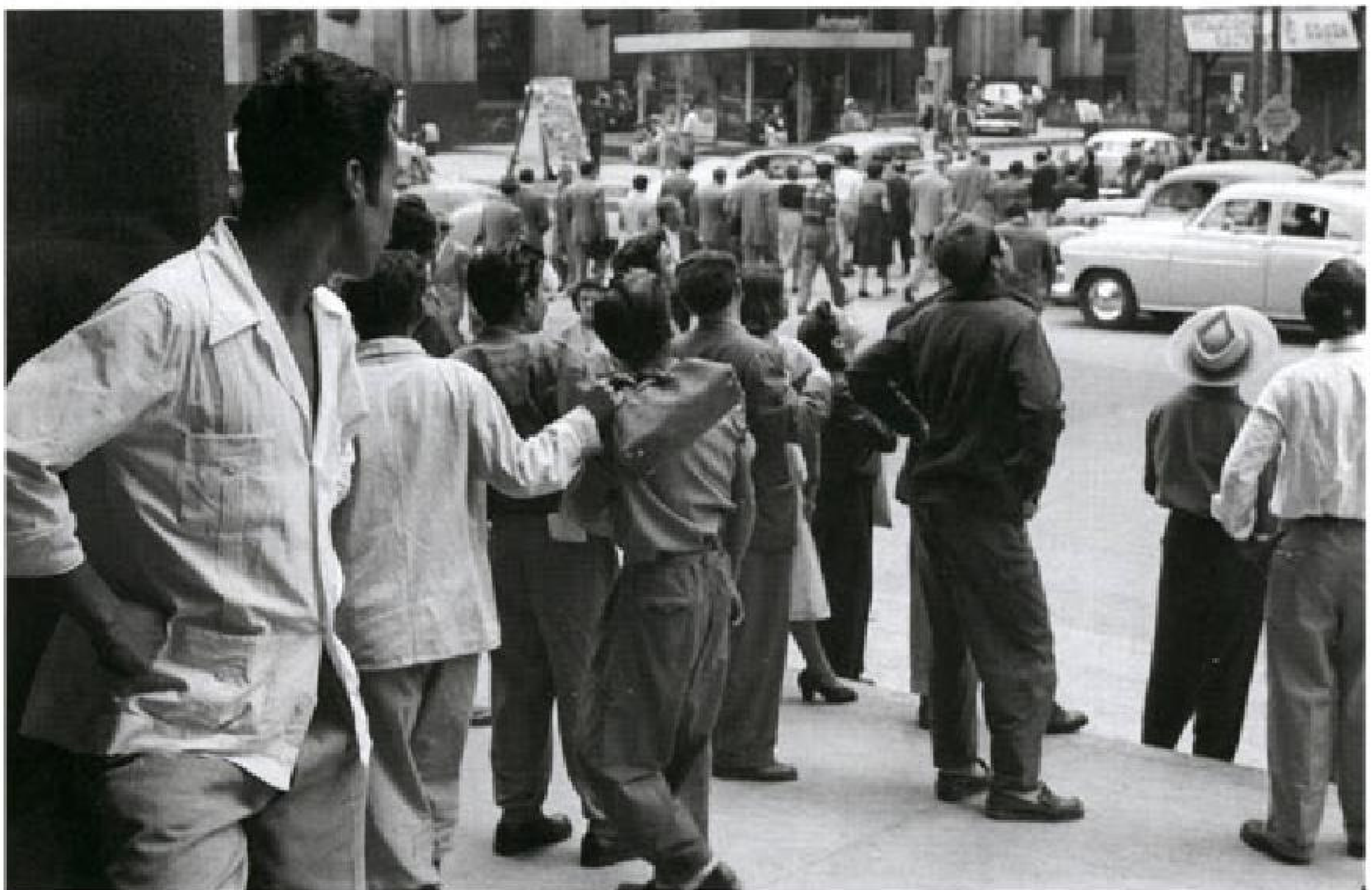
PÁGS. 330 - 333: Planas del fotoensayo "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", escenificado por la actriz Maty Huitrón. *Siempre!*, núm. 1, 27 de junio de 1953. Acervo Hemeroteca Nacional de México, UNAM.


NIE


NIE


NIE


NIETO



pesino, poco tienen que ver con los que López retrató al nivel de la calle mientras eran parte, de manera consciente o involuntaria, de un divertimento fototeatral.

Al inicio de la década de los años cincuenta, la capital mexicana no sólo podía presumir de su pujante verticalidad arquitectónica. Otras novedades internacionales se habían aclimatado entre sus habitantes. Así como fue alcanzada por los peligros de la energía atómica y las conspiraciones de la Guerra Fría, la vieja Tenochtitlan tampoco fue inmune a la fiebre mundial por los platillos voladores, las naves que avisaban a los terrícolas de la vida posible en otros planetas. Los mirones de Casa Nieto no están demasiado alejados en el tiempo de la sicosis colectiva que llevó a otro grupo de espectadores a ser noticia en las páginas del periódico *Excélsior*, el 18 de marzo de 1950, donde se informó de su desvalijamiento mientras observaban sobre el cielo mexica el paso de unos "extraños objetos errabundos". (Véase el ensayo "Del campo a la capital... Y de la capital al espacio" de Tania Negrete y Héctor Orozco en *El futuro más acá*, 2006).

El mirón que atrae a otros mirones y luego los abandona fue otra de las escenificaciones en que Nacho López puso a prueba los recursos de la acción provocada y la fotografía dirigida para indagar sobre el comportamiento de los urbanitas, cada vez más educados en el placer o el temor de verse reflejados en espejos, vitrinas, cámaras, objetos lustrosos y miradas ajenas. Lo mismo buscaba cuando siguió el paseo de un maniquí o la suerte de un billete abandonado.

Francis Alÿs, el "artista-*flâneur* por excelencia", en su pieza *Looking up* (2001), registro de un contagio de miradas en el Zócalo de la ciudad de México, se conectó, sin saberlo, con las propuestas del fotógrafo que en los años cincuenta del siglo pasado había entendido que la banqueta es el museo de las errancias: cuerpos, vistazos, deseos, objetos. **/ Alfonso Morales**





CUANDO UNA MUJER GUAPA

RELAMPAGOS, CHISPAS

Nacho López, fotógrafo de SIEMPRE! vió descender de un auto a una guapa mujer y decidió saber qué ocurriría cuando ella cruzara por la antigua calle de Plateros, donde los lagartijos de antes se conformaban con improvisar románticas frases a las muchachas bellas y los cinturitas de hoy, comérselos con los ojos. En las primeras de cambio, esto fué lo que sucedió.



PARTE PLAZA POR MADERO

LES DIO TORTICOLIS

Allá va, partiendo plaza por la Avenida Juárez, con garbo, salero y cintura de avispa. Los hombres de todas las edades y condiciones vuelven la cabeza en forma tan increíble que muchos, al día siguiente, sufrían de tortícolis. Los que la vieron pasar olvidaron sus asuntos y la carestía, la política y la guerra de Corea pasaron a convertirse en problemas triviales.



ASI EN EL MUNDO

Cuando eso ocurre, cuando una guapa mujer parte plaza por Madero —y tan universal y humano es el fenómeno que lo mismo vale decir la Calle de Alcalá de Madrid o Campos Elíseos de París—, entonces es como el alegre, jubiloso toque de un clarín que despertara a todos a un mismo impulso juvenil y optimista, en que la vida se afirma triunfante y prometedora. Cuando eso ocurre, repetimos, entonces, para decirlo con la hermosas palabras de Barba Jacob, "el corazón anhela arder, arder". Y allá va ella, como una flor en movimiento, seguida por las miradas...





ELLA, INDIFERENTE

De los ojos de estos jóvenes brotaron chispas, miradas de relámpago y flechas que fueron a clavarse en ondulante figura de la hermosa mujer que indiferente —pero consciente de los trastornos que provoc ba— continuó su camino. Puede decirse como en el poema que "...quien la vió no la pudo ya jamás o vidar".



YO NO SOY MARINERO

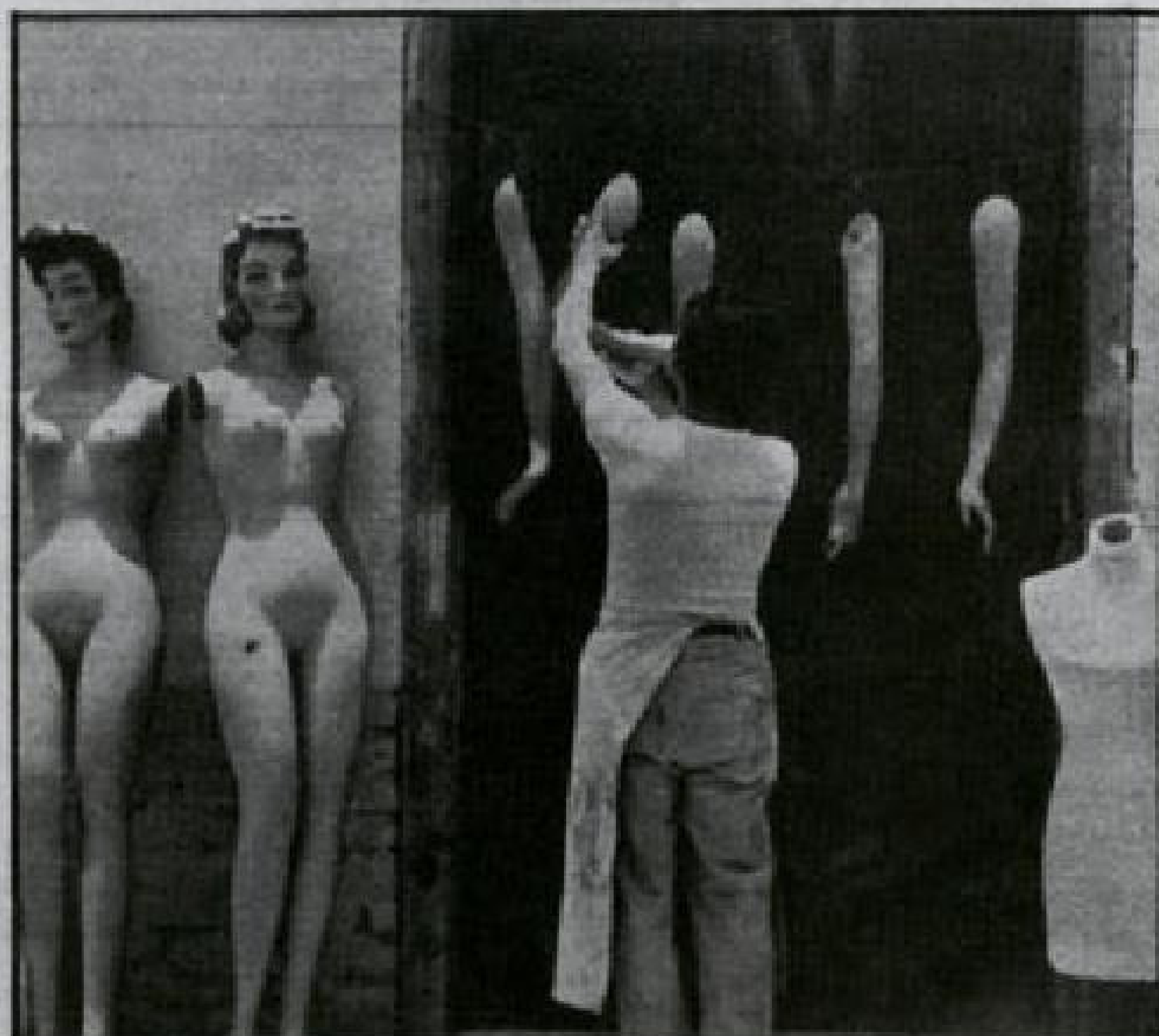
Si la Armada entera, incluyendo la infantería de Marina, los capitanes de navío y hasta los contralmirantes hubieran estado en el caso de este marinero, habrían tomado, desde luego dispositivos de guerra. Como el marino, nadie escapó al impacto, ni los soldados, ni los profesionistas, ni burócratas ni vendedores. Esto es lo que pasa cuando una mujer guapa parte plaza por Madero.

LA VENUS SE FUE DE JUERGA





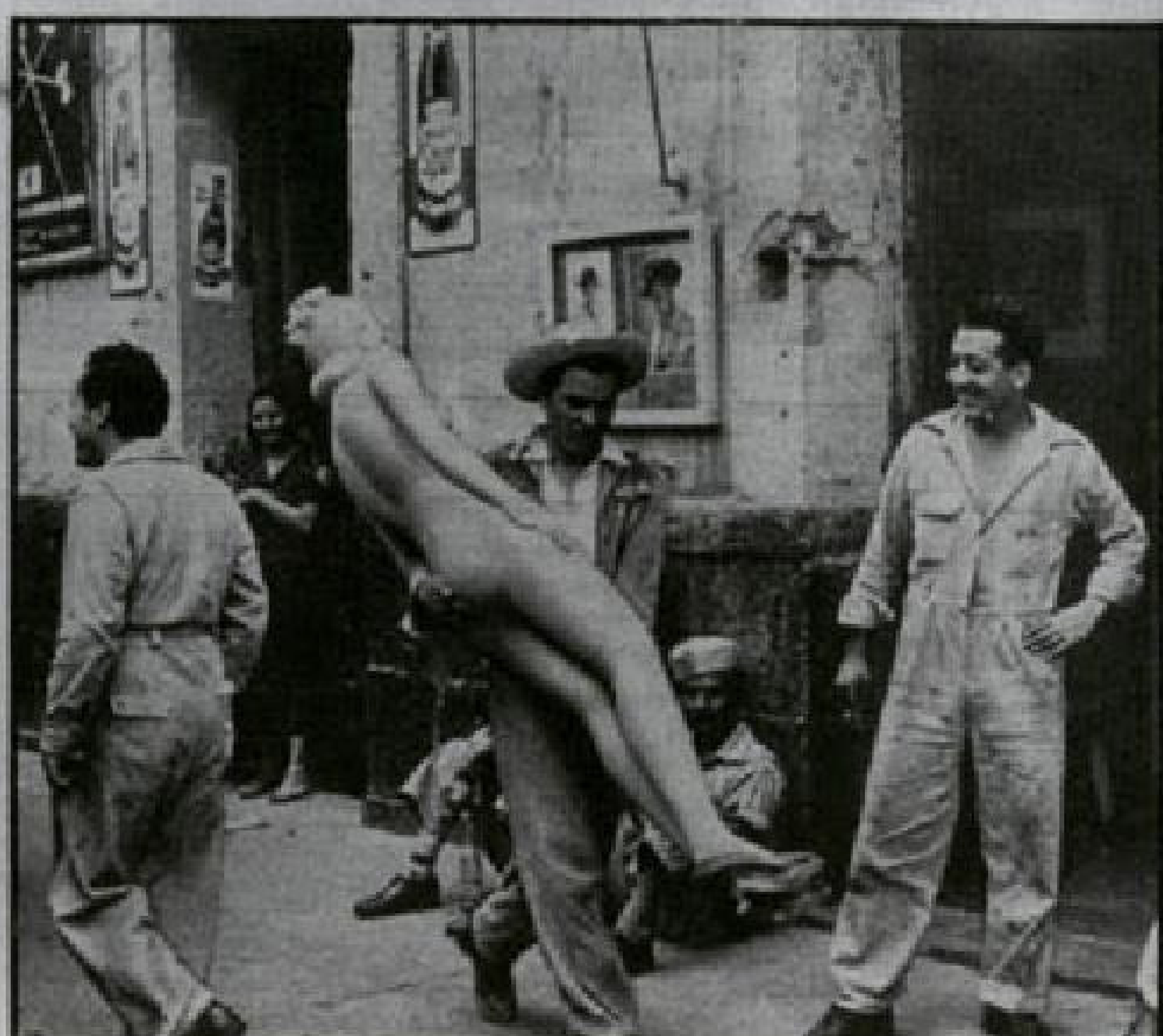
ARTISTA De las expertas, hábiles manos del artista, va surgiendo la Venus. Las formas adquieren movimiento y vida. Sólo falta ahora el rostro y el alma. Claro, también los brazos para que sea una mujer completa.



MANIQUI Es el último toque. Colocados los largos, elegantes brazos, este maniquí habrá de adquirir, por obra de la imaginación, calor y vida. No sabe todavía cuáles serán sus primeros pasos en la bulliciosa ciudad.



PLANES ¡Completita! Rubia, de claros ojos, ondulante y además, de gran simpatía es la Venus soñada, la gran compañera para una juerga. Atrás, mientras le colocan medias-suelas a sus zapatos, el galán hace planes.



JUERGA Su misión es entregarla en una casa de modas. Pero en su mente bullen las ideas. ¿Y si me la llevo de juerga? ¿Y si le enseño a esta dama cómo se divierten las gentes en los barrios bajos de la gran capital?



POR LOS BARRIOS BAJOS



COMPAÑERA "Mira, Reina, podríamos ir al cine. O si prefieres, al teatro. Tú escoges". Frente al frío silencio de la dama, los sentimientos del hombre crecen. La siente ya como su novia de siempre, como la compañera ideal.



AFORTUNADO "¿Por qué la mirarán así? ¿Qué les llama la atención?" El galán —nadie más afortunado que él, piensa—, se siente lastimado, quisiera ser rico y cubriría de pieles y joyas. La anciana se alarma ante tanta inmoralidad.



CARAMBOLA Esta Venus es en verdad "jaladora". Le propuso que asistiera a un partido de carambola con sus cuates y ahí está, puesta, sin alarmarse, con la categoría de una gran señora. ¡De veras que soy un hombre de suerte!



LADYS BAR ¡Y ahora, a la cantina, al "ladys-bar" de los pobres! ¿Pero que mirarán éstos? ¿No se darán cuenta de que es mi novia, de que va acompañada de un hombre? Y hay que ver cómo se porta ella. No es como aquella que tuve...



LA NOVIA SOÑADA

En compañía de una mujer así, la vida es otra cosa. Hasta la copa sabe distinta. En la imaginación del hombre este sueño va adquiriendo perfiles de realidad, una realidad largamente ambicionada que nunca había llegado. ¿Será el sueño de un hombre de los barrios bajos?



EL TIEMPO Pero de pronto su sueño —lo que el creía verdad— se derrumba. Las horas han pasado, la juerga se ha prolongado y a la Venus —su Venus—, la esperan allá en una casa de modas, donde cumplirá su destino. Una llamada telefónica solucionará todo.



CURIOSIDAD Y a enfrentarse otra vez a la malsana curiosidad y morbosidad de las gentes. ¡Ah!, si él tuviera para alquilar un taxi, la llevaría a cubierto de las miradas indiscretas del público. Pero ni modo, hay que viajar en un humilde autobús.



UN SUEÑO Ha llegado la hora terrible, la separación definitiva. La Venus va al encuentro de su destino. Todo había sido un sueño, un dulce sueño que comenzó en el barrio, en el billar, en la cantina y terminó en la "Casa Aurora".



DESTINO ¡Encerrada para siempre tras los cristales de un aparador! Hasta ahí llega de vez en cuando, su eterno enamorado. Mira a la Venus de sus sueños, la mujer-maniquí que un día, allá en su barrio, lo hizo sentirse el hombre más feliz.

EL RAPTO DEL MANIQUÍ | *Alfonso Morales*



1. Hermosa ciudad universal En 1964, en las postrimerías del gobierno de Adolfo López Mateos, la prestigiada revista *Artes de México* dedicó tres entregas a bordar sobre el pasado y el presente de la ciudad de México, asiento de los poderes de una nación fatídicamente centralista. Poco más de cinco millones de personas habitaban esa urbe ya entonces nerviosa, cintilante y multitudinaria, que contaba entre sus orgullos a los recién inaugurados Museo Nacional de Antropología y Museo de Arte Moderno. En la tercera de aquellas ediciones, los escritores Salvador Novo, Martín Luis Guzmán, Agustín Yáñez y Rudolf Peyer, el arquitecto Manuel Larrosa y el fotógrafo Nacho López, ofrecieron sus personales visiones sobre un entorno arquitectónico y humano que había adquirido, en apenas dos décadas, las urgencias, presunciones y contradicciones de una gran metrópoli. El paseo por la remozada capital mexicana que ofrecía el número doble 58/59 de *Artes de México* culminaba con el despliegue de una selección de 130 imágenes de la autoría de Nacho López. La publicación podía verse, en realidad, como una muestra antológica del trabajo que uno de los mejores fotógrafos mexicanos del siglo XX había realizado, a lo largo de cinco lustros, con un tema a la vez socorrido e inagotable. López no iba a tener oportunidad, en el curso de las siguientes décadas, de hacer una mejor

PÁGS. 334 - 337: Planas del fotoensayo "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos". *Siempre!*, núm. 2, 4 de julio de 1953. Biblioteca Miguel Lerdo de Tejada, SHCP.

PÁGS. 338 - 343: De la serie "La Venus se fue de juerga...".
Fondo Nacho López © 405645, 405623, 405639 y 405689 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional y Col. Alfonso Morales (pp. 339 y 342).

edición de sus testimonios urbanos. No se necesitaba conocer, sin embargo, nada más que esta compilación de *Artes de México* para saber que este fotógrafo fue un cronista sutil de la vida y milagros de una ciudad que se afanaba en la multiplicación de sus laberintos.

Telarañas de hierro... Azoteas erizadas de antenas... Una ciudad del mundo como cualquiera: apretujada de gente... Hermosa ciudad universal, escribía Nacho López al comienzo de "Yo, el ciudadano", el *collage* o montaje literario que funcionaba como colorario de la edición fotográfica publicada por *Artes de México*. El fotógrafo describía con imágenes literarias los ambientes y situaciones que habían sido el motivo de sus registros visuales. En la *urbe somnolienta* que crece como *entelequia voraz*, en el *caos cuadriculado* de la periferia, entre *la síncopa de las señales de tránsito*, al cobijo de noches *escanciadas con sangre y mariguana*, en el siniestro lugar donde *sólo los pobres van al infierno*, pululaban, reían, amaban y se convertían en polvo, individuos parecidos a los que su mirada fotoperiodística había hecho visibles, dotándolos de la engañosa perpetuidad de una imagen fija.

La ciudad que Nacho López ofrecía a la vista a fines de 1964 estaba compuesta con fotos de actualidad, como aquellas que celebraban el ascenso de las fachadas de vidrio y la multiplicación de los multifamiliares, e imágenes extraídas de reportajes publicados en la década anterior, cuando el fotógrafo se ganó un lugar de privilegio en la prensa ilustrada mexicana. Por sólo dar unos ejemplos, del reportaje "La calle lee" (revista *Mañana*, 1950) procedía el retrato del campesino que intenta descifrar los signos de un retazo de periódico; el contraluz de un par de obreros ensamblando una viga metálica era parte de "Pasos en el cielo" (*Mañana*, 1951), reportaje que López y Faustino Mayo



realizaron de manera conjunta sobre la construcción de la Torre Latinoamericana; las manos suplicantes que se asoman por el hueco de una puerta carcelaria y el semblante de una mujer a quien no calientan ni los rayos del sol, inconsolable bajo los tendederos, venían de "Prisión de sueños" (*Mañana*, 1950), reportaje en que López como fotógrafo y Carlos Argüelles como escritor dieron cuenta de la vida a las sombras de la penitenciaría de Lecumberri.



Con las imágenes enlistadas simplemente como "Avenida Juárez" y "Maniquí", en *Artes de México* 58/59 se hicieron presentes asimismo dos piezas ilustrativas de los originales modos que Nacho López tuvo para cortejar a la capital mexicana, conglomerado de gestos, formas, signos y garabatos, que muy pronto asumió no sólo como fuente de noticias sino, sobre todo, como teatro social. La primera de aquellas fotografías era parte de una secuencia que se había publicado en la revista *Siempre!*, en junio de 1953, bajo el título "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero". Producto de una situación creada ex profeso, estimulada por la presencia de la cámara, el reportaje recogía las reacciones suscitadas en un grupo de varones transeúntes por las sensuales formas y el paso garboso de Maty Huitrón, *vedette* de cierta fama. La segunda era una de las escenas constitutivas de "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos", historia publicada en la misma revista un mes más tarde, en que se daba cuenta del viaje que un maniquí y su plebeyo acompañante hicieron por algunos de los recovecos de la gran ciudad, antes de que el figurín sirviera a los mandatos de la moda. Con la ayuda de una mujer de carne y hueso, y una impasible réplica de pasta, Nacho López constataba a través de estos divertimentos fotográficos una de las condiciones o características definitorias de la moderna urbanidad: la ciudad, insuperable espectáculo de sí misma, es un montaje en que simultáneamente se confirman los roles sociales y se desordenan las jerarquías; una transitoria pero constante escenificación en que sus habitantes son indistintamente espectadores y protagonistas. La urbe en que el vago o el desempleado juegan billar, los creyentes besan los pies de una reliquia y las parejas van rumbo al hotel o al matrimonio –otras imágenes capturadas por López–, no es solamente un conjunto de edificios y costumbres. Como bien lo supo y demostró tempranamente el autor de "La Venus se fue de juerga...", no son pocas las veces en que esa geografía no es más que un entramado ilusorio, el efecto de un juego de miradas, la figura que teje y desteje la realidad en compañía de sus representaciones.

Placeres de la calle Entre 1950 y 1958, con la ciudad de México como principal tema y escenario, Nacho López maduró y culminó su obra como fotoperiodista. Nunca tuvo, en los años posteriores, un acceso tan directo a la calle ni público tan próximo a sus retratos. Del feliz encuentro entre una urbe en plena expansión, un periodismo actualizado en sus ofertas visuales y un fotógrafo que rechazaba el encasillamiento, surgió un conjunto de reportajes excepcionales. John Mraz, autor del estudio *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano en los años cincuenta*, prefiere describir como fotoensayos esos trabajos publicados principalmente en las revistas *Mañana* y *Siempre!* En opinión de este historiador, la libertad que el fotógrafo tuvo para elegir y desarrollar sus temas, su desapego de los reclamos del diarismo y su relativo control sobre el material publicado –en ocasiones complementado con textos de su autoría–, hizo de aquellas piezas expresiones de una mirada que fue capaz de trascender los límites del encargo periodístico.

"Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero" y "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos" destacan en un conjunto de ensayos en que fue frecuente la denuncia social, el registro costumbrista sin concesión al pintoresquismo y el elogio al relajo (forma de la mexicana alegría que, por esos mismos años cincuenta, tanto preocupó a los filósofos, psicólogos y escritores que se propusieron escudriñar en el inconsciente de la identidad nacional). La diferencia de estas fotohistorias fue su avanzada condición de acciones o *performances*: la construcción de situaciones imprevisibles, a partir de intervenciones premeditadas del espacio público, que la cámara convertía en relatos.

Montajes tanto teatrales como fotográficos, esas efímeras escenificaciones no sólo hacían participar a los desconocidos peatones que el azar había llevado al encuentro de una mujer agraciada o de la pareja, sin duda sorprendente, que formaban un altivo maniquí y un trabajador conocedor de los placeres de la calle. El paseo por la céntrica avenida o el viaje a través del barrio popular sirvieron a Nacho López para mostrar a



la ciudad como perpetua rotación de signos y señales. En los rótulos, carteles, fachadas, adornos, vestimentas que las imágenes de esos fotoensayos pudieron retener, se oye palpitar y respirar la *entelequia voraz* a que el fotógrafo hacía referencia en "Yo, ciudadano".

La ilusión hecha carne Desaparecida aquella urbe de los años cincuenta en el estómago de una metrópoli aún más grande y omnívora, una secuencia de imágenes como *La Venus se fue de juerga...* ha adquirido la condición de códice. Habría que intentar el proyecto joyceano de restituir la novela de un día que está cifrada en esa bitácora fotográfica, cuyas pistas y cabos sueltos conducen a otras historias e invitan a otros recorridos.



Hay la ruta que parte del puesto de periódicos, donde el hombre ha adquirido un ejemplar del que suponemos era su cómic favorito: *La familia Burrón* de Gabriel Vargas, cuyas divertidas andanzas se ubicaban en un barrio imaginario y, sin embargo, no demasiado diferente al que en su trayecto conociera el maniquí. Hay la ruta que conduce a otro camión urbano y por lo tanto a muchos otros viajes: la señalada por los fotomontajes que anunciaban la enésima corrida de *Esquina bajan*, la película que Alejandro Galindo dedicó a las peripecias de un chofer y en la que dejó un magnífico fresco sobre la vida citadina de los años cuarenta. Hay la ruta que se inicia en los exhibidores que cuelgan al exterior de un fotoestudio: rostros que conducen a modelos, que a su vez remiten a personas y biografías: modos individuales de ser y estar en esa ciudad en que ya nada parecía imposible, ni siquiera que un hombre intimara con un objeto con forma de mujer.

El desnudo maniquí sólo por unas horas conoció el mundo en que la gente necesitaba de trabajar para ganarse el pan y no gozaba del don de la juventud eterna, aunque de tanto en tanto pudiese gratificar cuerpo y alma con algunos antojos y libaciones. El trabajador que la acompañaba, peatón y pasajero de transporte público como todos los de su clase, quiso enseñarle el barullo de los mortales que habitaban la metrópoli. Del billar y sus apuestas, del pulque y sus carcajadas, de la banqueta y sus piropos, algo se enteró el maniquí sin dar muestras de preocupación o azoro. Venus salida de la oquedad de los moldes y no de la profundidad de las aguas, encarnaba la belleza ideal que su compañero de juerga había contemplado en los cromos de los almanaques y en las revistas galantes. *Venus era una mujer*, se titulaba una película que había causado cierto revuelo en 1949. Protagonizada por Ava Gardner, en las carteleras se anunció como "la ilusión

hecha carne" y dio motivo a un concurso de belleza femenina ("Señorita: Participe en el concurso de la Venus Universal y prepárese para realizar su sueño: ir a Hollywood"). Es probable que el acompañante del maniquí no se haya contado entre quienes, desde una butaca del cine Chapultepec, siguieron las aventuras de aquella estatua viviente. Pero tuvo que haber escuchado, más de una vez, la canción "Muñequita de *Esquire*", compuesta e interpretada por Luis Arcaraz, la cual versaba sobre el amor que un hombre le profesaba a una mujer salida de las páginas de un magazine –la misma publicación estadounidense en que el dibujante Alberto Varga había hecho famosas unas ilustraciones con mujeres de piernas largas, senos turgentes y sonrisa juguetona–. Música menos alegre debió sonar en el dolido corazón del obrero de la fábrica de maniquíes cuando la vida al lado de su propia Venus, no tan breve como una función de cine, llegó a su final previsto. En la no muy lujosa ni exclusiva Casa Aurora, tras los cristales de su escaparate, ya enfundado en la ropa que era su obligación lucir y vender, el maniquí vio caer sobre aquella ciudad las noches y los días. El paisaje de la ciudad renovó su caudal de signos: nuevos autos, nuevos edificios, nuevas películas de estreno. Al hombre que paseó a la Venus le llegó la hora de un amor menos intangible y también la de un padecimiento o accidente para el que no hubo remedio. Antes o después de eso, el maniquí supo que su vanidad era tan perecedera como las medias que se reparaban en su local comercial: su elegancia se marchitó, su peinado devino ridículo.



Otras tramas podrían urdirse a propósito del descenso al barrio y la inmersión en el mundo de un maniquí desnudo, aunque no descalzo. Las posibilidades de desdoblamiento narrativo de *La Venus se fue de juerga...* están directamente relacionadas con el poder que tiene para condensar y/o convocar otras imágenes. Cada revisión nos regresa a ese irrecuperable día de 1953, en que el diario *La Prensa* informaba sobre un "escandaloso bataclán en plena corte" y una "niñita prensada contra la pared". Pero la vocación poética y revulsiva de la pareja hombre-maniquí, en algo deudora del espíritu surrealista, sigue dejando libres las compuertas para que los espectadores inventen ciudades, trayectos, encuentros, al gusto de sus extravíos. Cada quien su juerga; cada quien su maniquí...

La primera versión de este texto se publicó en el libro catálogo Iconofagia *(Turner, 2005).*

EL GALLO EXPÓSITO



"La obra de arte no está hecha para ser observada sino para ser vivida. La obra no es la forma dada a ciertos materiales sino la relación entre estos materiales y el hombre", escribió algún día Pedro Cervantes (ciudad de México, 1933), el escultor que a principios de los años sesenta del siglo pasado se decidió por explorar las posibilidades del hierro forjado y soldado en la realización de obras abstractas y neofigurativas. Esculturas de gallos, caballos y toros fueron los primeros resultados del trabajo con soplete que lo habría de llevar a piezas tan afortunadas como *Ícaro* (1968), figura alada compuesta a base de partes automotrices que la compositora e intérprete Alicia Urreta supo transformar, tres años después, en instrumento musical.

Uno de aquellos gallos ensamblados con pedacería metálica (de 1.25 m. de alto y 1.20 m. de ancho) fue el protagonista principal de la acción callejera que la crítica Raquel Tibol ha descrito como "la primera experiencia de actividad conceptual que hubo en México, mucho antes que en ningún lugar de la Tierra se comenzara a pensar siquiera en la posibilidad de darle a la acción en sí, a un proceso, valor de arte, por encima o al margen del objeto artístico convencional" (*Pedro Cervantes*, SepSetentas, 1974).

Con Nacho López como cómplice fotográfico y ayudado por un par de amigos en las labores de transporte y mudanza, Cervantes sacó la plumífera escultura del taller campestre en que fue creada y la llevó a conocer algunas de las calles más transitadas de la ciudad de México. Con la exposición al aire libre de su gallo de pelea, el escultor se había propuesto poner en contacto a personas que no era frecuente ver en las galerías y los museos con una obra representativa de las vanguardias artísticas que luchaban por abrirse camino en el México de 1960. En el estudio ya citado, Tibol resumió de este modo la apuesta de Cervantes: "Si el gallo llegaba al Palacio de Bellas Artes, aunque no pasara del pórtico, quedaría consagrado como objeto de arte. Si la gente lo miraba y lo comentaba significaría que el gallo era artísticamente visible. Si podía situarse tanto en el centro de la ciudad como en los barrios populares, eso quería decir que ese gallo era un ejemplo para todos. Además, si el comprador no venía a la obra, la obra debía ir a la búsqueda del cliente".

PÁGS. 344 - 349: De la serie "Pedro Cervantes, escultor". Ciudad de México, 1962.
Fondo Nacho López © 390086 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.




Centro de Documentación Galería López Quiroga (arriba)
y Fondo Nacho López © 390127 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

El gallo de Pedro Cervantes fue objeto de la curiosidad citadina a lo largo de un día. Del pórtico del Palacio de Bellas Artes, la primera parada de su recorrido, fue expulsado por no contar con la autorización oficial para presentarse en ese sitio. Tampoco pudo situarse en la avenida San Juan de Letrán, debido a que estorbaba la circulación de los peatones, intensa en esa zona tan poblada de oficinas y comercios. De la avenida Juárez, en cuyo camellón se posó por un rato, el ave de palenque voló hacia el popular barrio de Peralvillo, donde pudo ser contemplada por los pasajeros que viajaban en tranvías, bicicletas, mastodontes motorizados y taxis conocidos como "cocodrilos" y "cotorras". En ninguno de los sitios en que se plantó dejó de llamar la atención y suscitar algún comentario, favorable, burlón o desaprobatorio. El colmo fue la tentativa de levantarle una infracción por parte de un agente de tránsito, quien pretendió asimismo requisar el material fotográfico en que Nacho López lo había retratado mientras discutía con el escultor.





A lo mejor el tiempo no ha sido benévolo con la propuesta artística que representaba el gallo de Pedro Cervantes, artista que renovó sus búsquedas por otros caminos y aún hoy sigue indagando sobre la belleza de los animales, en particular de los caballos. Pero no hay duda sobre la contemporaneidad de la exposición ambulante que Nacho López documentó con su cámara hace cuarenta y siete años. La pareja de artistas que en 1962 buscó trasladar al papel, mediante gestos gráficos, pictóricos o fotográficos, el "vértigo melódico" del jazz, nos legó en la bitácora del gallo expósito de 1960 una pieza que obliga a repensar el relato oficioso que sustenta la novedad, pretendidamente autosuficiente, de las tendencias que hoy rigen en el mercado artístico. **/ AM**

Fondo Nacho López © 390129 y 390150 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.





De la serie "Pedro Cervantes, escultor". Fondo Nacho López © 390143 y 390117 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
PÁGINAS SIGUIENTES: Fondo Nacho López © 390120 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional







ENTRE ESPINAS: EL CINE DE NACHO LÓPEZ

Gabriel Rodríguez

En el arte no hay definiciones, hay resultados.
Si el artista se empeña en ajustar su labor al concepto, el arte se vuelve demagógico,
y si el artista toma sus propios resultados artísticos,
de ello se obtendrán conceptos.
Nacho López

Materia de pasiones creativas y delirios colectivos, la existencia de eso que llamamos cine ocupa mucho más que la sola lista de producciones terminadas y abarca, desde las frivolidades hasta los más íntimos anhelos producidos por la tela encantada sobre cada uno de los espectadores en la oscuridad de una sala. El paisaje mexicano ofrece una mezcla permanente de contradicciones, en la que lo suave y lo doloroso se combinan hasta confundirse. Entre el campo de lo fotográfico y lo cinematográfico sucede algo parecido, sus vínculos, préstamos, entradas y salidas han producido siempre una hibridación de la ficción y la realidad.



La cinematografía de Nacho López también se expresó fotográficamente y a lo largo de su carrera de compositor de imágenes, conoció las paradojas a las que frecuentemente se enfrentan los artistas de la lente. No nos ocupan aquí, pero son diversas las razones por las que en definitiva, se conoció y apreció mejor su trabajo fotoperiodístico, mérito por el que destacó tempranamente en la época de oro del periodismo gráfico mexicano, publicando en las principales revistas que le dieron a la fotografía un lugar privilegiado. La importancia de sus ensayos se debe a lo audaz de sus intenciones, en las que no sólo estaba presente la mirada, sino la vocación productora que no dudó en armar puestas en escena para transformar y retratar la cotidianidad.

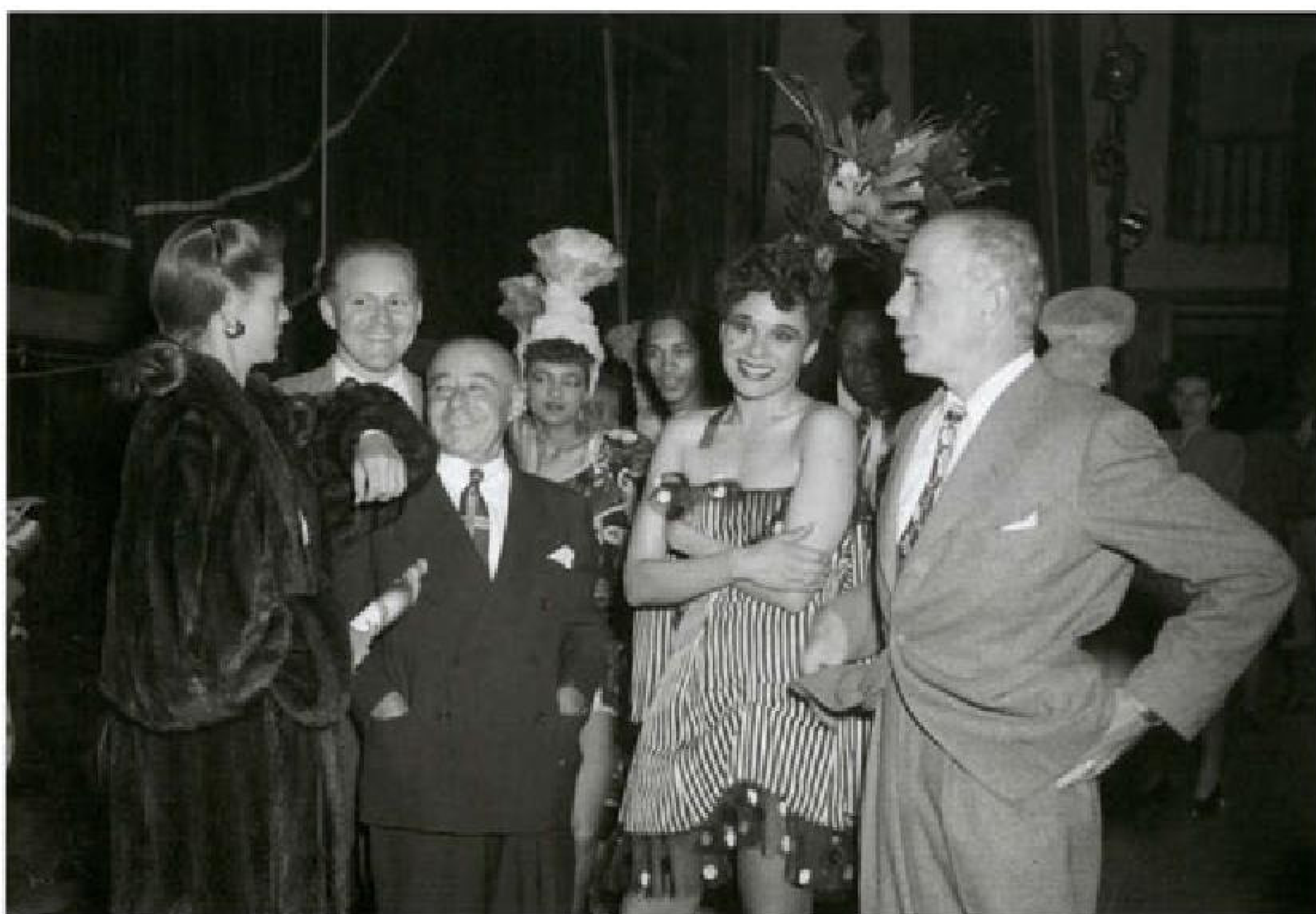
Al entrar en su archivo y recapitular sobre el oficio que escogió, es claro que en el ámbito de la imagen los dos mundos son uno solo, ya que las estrategias de composición y realización comparten técnicas para elaborarse. Más aún, en ambos medios se relacionan los oficios, cuando la foto se integra a una secuencia en movimiento y cuando a

De la serie "Filmoteca". Ciudad de México, ca. 1950.
Fondo Nacho López © 396062 y 396060 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

través de las fotos, en los reportajes detrás de las cámaras se construye el imaginario de los creadores de las películas.

Para hacer cine hay que amarlo, aunque se sufra, y en el camino que se recorre al ir más allá del llamado personal en busca de la utilidad social, se pasa por la necesidad comercial y es allí muchas veces donde los límites se imponen y las vocaciones se asfixian. Como consta en testimonios, el caso del reconocido fotógrafo no es la excepción y por mucho, el saldo de su vocación cinematográfica quedó en la penumbra con respecto a su reconocida producción fotográfica. Aún más, no es descabellado afirmar que en su concepción de la imagen, tanto fija como en movimiento, el cine despertó las estrategias para fundir la verdad de la ficción en una representación teatral en la vía pública que evocaba al surrealismo en tiempos del neorrealismo. Lo documental convivió con la imaginación, entrelazado en *story boards* para secuencias fotográficas y guiones que regresaron como fotos a las páginas de la prensa metropolitana sorprendiendo a los lectores. Reconociendo con Nacho López que "la fotografía es el arte social por excelencia", durante el primer siglo del cine no es de extrañarse el tránsito de uno a otro con los mismos fines sociales.

La pasión por las imágenes llegó por línea paterna, y la familia de Nacho López apreció por mucho aquello que rodeaba a las películas, al grado que el *pater familias* se estableció en Mérida, Yucatán, una capital regional en la que no faltaban cintas ni salas.



ARRIBA: La actriz Lauren Bacall, el hotelero Blumenthal y el actor Humphrey Bogart, saludan a la bailarina Katherine Dunham, fundadora del Ballet Nègre, tras la presentación de su espectáculo dancístico. Ciudad de México, 1947.
DERECHA: El director y guionista Carlos Velo durante la filmación de la película *Torero*. Ciudad de México, 1956.

Fondo Nacho López © 391829 y 391638 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

Desde 1914 se habían rodado en la península dramas, reconstrucciones históricas y documentales.

Todas esas producciones ganaron su prestigio en la capital y recorrían el país; mientras tanto, en las ciudades meridianas los espectadores veían también los documentales de viajeros sobre las bellezas naturales y turísticas que se narraban con voces en *off* y un pronunciado acento español que terminaba despidiéndose con la puesta del sol.

Hojas de contacto En los albores de su profesión, Nacho fundó el Club Foto Afición Yucateca e incursionó en el periodismo en las páginas del *Diario del Sureste*[1]. Desde Mérida presentó su solicitud al Sindicato de Trabajadores y Manuales, dirigido a la sazón por Enrique Solís, justo en los días en que se vivía una escisión entre los líderes sindicales. En su carta proponía lo siguiente: "Yo deseo empezar a trabajar en la Industria Fílmica desde abajo, y si es necesario, aún cuando no se me pague ni un centavo, pues mis ambiciones son dedicarme al Ramo de Fotografía, y si es posible, ser ayudante del 2° asistente del camarógrafo; pero si usted cree que puedo comenzar en alguna otra rama, estoy dispuesto a aceptar lo que se me ordene."[2] Llegó a la ciudad de México en 1944, y comenzó sus primeros estudios en el ámbito de la imagen hasta el año siguiente, cuando se inscribió en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México. Gabriel Figueroa, secretario de Técnicos y Manuales, fue quien tuvo la idea "de poner la primera academia de enseñanza cinematográfica para preparar técnicos y artistas en dicción, mímica, actuación, etc."[3] Esa escuela tuvo como director a Celestino Gorostiza y a Adolfo López Mateos como secretario. Nacho López recordó que junto a Héctor García, allí recibieron las enseñanzas de Manuel Álvarez Bravo, quien les enseñó "a tratar a la fotografía como objeto de arte, como algo cuyo valor debe perdurar a través del tiempo".[4] Con sus compañeros, Nacho realizó ejercicios durante los cuales se tomaron algunas fotografías que dan una idea del tipo de personajes que se involucraron como actores o realizadores de esas cintas escolares. Sin embargo, afuera de las aulas se vivían las verdaderas historias de pistolas y gángsters en algunas sedes sindicales contra los dirigentes que no se cuadraban con la línea intransigente de Fidel Velázquez. La creatividad y la autonomía se toparon frecuentemente con las razones gremiales y las reglas políticas, lo que agravó el hecho de que las leyes se escribieran a la medida de los intereses voraces de los consorcios y de los sindicatos oficiales.



Nacho López trabajó como extra y ayudante de Kenneth Ritcher, y empezó a frecuentar el cine club del IFAL, dirigido entonces por Álvaro Custodio, donde conoció trabajos

documentales más agudos. Las obras de los pioneros del género llegaron a la pantalla de la sala Molière y de allí sembraron en algunos asistentes una curiosidad por acercarse a la situación nacional con una mirada enriquecida. A las cintas se sumaron las lecturas de los libros de Paul Rotha y John Grierson, que le hicieron pensar que "el documental podría ser un excelente medio para exponer problemas humanos y problemas políticos".

Mientras esperaba una respuesta oficial, Nacho comenzó a estudiar francés sin despegarse de la programación del Cine Club de México, confiando en que, aprendiendo la lengua, lo seleccionarían para recibir una beca en Francia. Sin embargo, llegó antes un telegrama de la empresa Productores Unidos que dirigía Fabián Arnaud, en el que lo invitaban a trabajar como camarógrafo cinematográfico.

La agitada política en el gremio de la industria cinematográfica no lo alejó del cine, y desde la periferia de la filmación, Nacho López captó en un *set* al *Indio* Fernández y



ARRIBA: La actriz polaca Irasema Dillian en un descanso durante una filmación. Ciudad de México, ca. 1954.
DERECHA: Rodaje en los Estudios Cinematográficos Tepeyac. Ciudad de México, ca. 1954.

Fondo Nacho López © 391784 y 396067 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



Gabriel Figueroa mientras ensayaban una escena, a Irasema Dillian alejada del plató donde los técnicos se ponían de acuerdo, o en una jornada de rodaje en la Plaza México mientras Carlos Velo realizaba *Torero*. También los reportajes en los Estudios Tepeyac podrían entrar en ese subgénero que cobró auge en las páginas del entretenimiento en la prensa, que a través del *making off* mantuvo informados a los lectores de lo que sucedía a la hora de la creación cinematográfica.

Mexicanos *semos* todos En el auge del mexicanismo, el cine se usó como complemento etnográfico del relanzamiento de lo mexicano. Nacho participó detrás de la cámara y en 1956 realizó para el Instituto Nacional Indigenista (INI), el primer documental a color y en 35 mm de la institución, titulado *Todos somos mexicanos*, dirigido por José Arenas, con guión y textos de Gastón García Cantú, Rosario Castellanos y Fernando Espejo, en voz del locutor Fernando Marcos, con fragmentos musicales de Silvestre Revueltas.

A lo largo de seis meses recorrieron por aire y tierra regiones mazatecas y chiapanecas, acumulando experiencias y secuencias que les permitieron interpretar en un



cortometraje de 13 minutos, la historia de una comunidad que deja sus tierras a la víspera de ser inundadas con la creación de una presa. Los siguieron subiendo a una barca con todo y bestias para salir navegando en busca de un nuevo destino. En Veracruz registraron la capacitación de campesinos con tractores, abejas y aves de corral, enalteciendo el esfuerzo de los médicos y maestros residentes. Utilizando un enorme mapa de México como *leitmotif*, la segunda historia se desarrolló en Chiapas, siguiendo la agonía de una mujer indígena que termina en su funeral; la cruzada laica reconocía: "Los brujos no han perdido su poder". En ese estado del país filmaron la montaña erosionada que producía menos cosechas así como la llegada de un molino de maíz. "Con viejos ritos se inauguran nuevas escuelas" y el corto termina con una función de teatro infantil y un grupo de niños que entonan el Himno Nacional en una versión en dialecto. La cinta contó con la supervisión de Carlos Velo y se editó en los estudios Tele Revista S.A. en 1958. A pesar de sus objetivos, terminaron chocando con las políticas de exhibición que exigían a los productores una cuota para mantener la cinta en las marquesinas. Hacia lo moderno, el camino no dejaba de tener espinas y las heridas mexicanas eran más hondas que los eufemismos para reconocer la deuda con los pueblos ancestrales. Cumplido el primer compromiso con el INI, que dirigía entonces el Dr. Alfonso Caso, y habiéndole propuesto varias ideas que no prosperaron, las primeras cintas por encargo de los Productores Unidos serían sobre una escuela de operadores mecánicos, que filmaron utilizando película en blanco y negro de 35 mm. Nacho López, consciente de la demagogia, cursilería, buena voluntad y culpa oficial que alentó *Todos somos mexicanos*, en 1986, reconoció:

> Casi todos los documentales que hice eran de un tono triunfalista, porque las agencias institucionales querían ver siempre lo positivo.[5]

Otras rutas Sin reivindicarse como una corriente o una escuela mexicana, pero cumpliendo un papel fundamental en el desarrollo de la industria independiente y los géneros periodísticos cinematográficos, el productor Manuel Barbachano Ponce reunió, a mediados de los años cincuenta, a un notable reparto de técnicos y escritores para llevar a cabo el cine de revista que se proyectaba en las salas, ofreciendo reportajes de corta duración que cautivaban al público. En Cine Verdad colaboraban entre otros Álvaro Matute,





Fotogramas de *Todos somos mexicanos*, primer corto documental en color de Nacho López, filmado para el Instituto Nacional Indigenista, 1956. Acervo Familia López Binnqüist.

Gastón García Cantú, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Fernando Gamboa. Nacho López se sumó al equipo y figuró entre los fotógrafos Walter Reuter y Carlos Velo, aportando su calidad a la fotografía en movimiento que transmitía el pulso nacional.

Con esta enriquecedora experiencia, Nacho López regresó a trabajar para Fabián Arnaud, que en ese momento dirigía la revista fílmica *Cine Mundial*, en la que encontraría como parte del equipo a los camarógrafos Antonio Reynoso y Rubén Gámez, con quienes llegó a ganar dos veces continuas el primer lugar de cine de revista en México. En la dinámica interna de trabajo, Nacho López gozaba de libertad para realizar los trabajos por encargo que llegaban al escritorio de Arnaud, quien le dejaba escribir el guión y tras revisarlo "y dejarlo casi siempre intacto", autorizaba que se lanzara con sus ayudantes a filmarlo. De ese modo produjeron cinco o seis trabajos y siguió desarrollando su oficio con la empresa Productor de Sonidos; para el Centro de Operadores realizó después un cortometraje sobre la ruta de la Independencia, otro por encargo de la Embajada de Estados Unidos, uno acerca del cultivo del tomate en el estado de Guanajuato y otros títulos que el propio Nacho López calificó de "intrascendentes". Paradójicamente, esa década cosechó sus triunfos en el campo fotográfico con sus reportajes que se hicieron clásicos en el que la narrativa cinematográfica estaba presente[6]. Cuando filmaron *Todos somos mexicanos*, Nacho llevaba la experiencia y el reconocimiento por sus fotoensayos "Noche de muertos", "Prisión de sueños", "La calle lee..." e incluso "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos", en los que se había concentrado en cuestiones urbanas. Los intereses sociales de los fotógrafos mexicanos los acercaron temática y estéticamente al neorrealismo, que también vivía un auge en la fotografía.



En 1957, Nacho estuvo presente en una de las sesiones de trabajo de Teleproducciones S.A. con Cesare Zavattini, mientras revisaban los borradores de trabajo de *México mío*, proyecto que desarrollaron en la segunda mitad de los cincuenta y en el que participaron muchos personajes de la intelectualidad mexicana, proporcionando puntos de vista y elementos para caracterizar las historias que escribió Zavattini para el equipo de Barbachano. Esa tarde de verano, mientras se ponían de acuerdo, Nacho López fotografió las sonrisas de Fernando Benítez, Manuel Barbachano Ponce y el célebre guionista ita-

ARRIBA: El fotógrafo y cineasta Antonio Reynoso. Ciudad de México, ca. 1955.
DERECHA: El guionista italiano Cesare Zavattini y el productor mexicano Manuel Barbachano Ponce (abajo) durante la estancia del primero en la ciudad de México con motivo de la revisión del proyecto fílmico *México mío*. La periodista Elena Poniatowska (arriba) estuvo presente en uno de los encuentros que Zavattini tuvo con intelectuales mexicanos. Ciudad de México, 1957.

Fondo Nacho López © 391418, 389944 y 389884 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

liano en su tercera visita a nuestro país. También a la sombra de los árboles y discretamente, la joven Elena Poniatowska tomaba algunas de las notas que terminarían en el libro *Palabras cruzadas*, publicado poco después por editorial ERA. Cuando la periodista le preguntó si una película debía hacerse entre muchas personas, el de Luzzara contestó:



> La base de una película pueden planearla una o más personas, pero el conjunto es la obra de muchos. Recomiendo que para una película tan grande como *México mío* colaboren muchas personas, no desde el punto artístico, sino desde el punto de vista familiar, del alma. Todos los que tengan algo que decir y sepan decirlo son bienvenidos.[7]

Nudos ciegos La cinematografía es "un arte deforme que se quedó en la infancia", escribió Nacho López en una de sus anotaciones[8], y en otra línea insistió con dureza: "El cine es el único arte que se ha quedado atrás". Para el experimentado fotorreportero, en el cine nacional había "madurez técnica pero inmadurez artística". La calidad de los actores mexicanos era incuestionable, pero la industria se había cerrado a sí misma la oportunidad de hacer del reparto, una selección conveniente a las necesidades de la película según el criterio del realizador. Había un déficit de libertad que complicaba el poder





dirigir completamente una obra y el experimentado fotoperiodista lo sabía. Para él era necesario "dejar al artista el arte, y al filósofo la filosofía del arte".

"Hay directores que llegan con una idea vaga de lo que van a dirigir", a éstos los calificaba Nacho López como "cineastas de café". En sus borradores aseguraba que el cine mexicano "no contribuye en nada a la cultura del país, no contribuye a que los mexicanos se acerquen y se conozcan. No produce un sentido de nacionalidad, como el cine norteamericano". Sin tener nada en contra de las películas de Capulina y Clavillazo, aseguraba que "el artista actual es testigo en obras y hechos de la descomposición de la actual sociedad".

El poder desmedido de la censura, la imposibilidad de renovar los cuadros técnicos y la formación deficiente de los aspirantes a autores contribuían a empeorar la situación. El problema, siguiendo sus notas, es que había "directores sin cultura cinematográfica: [que] no leen ni van a los cine clubes". Para Nacho López, el "único director completo" era Luis Buñuel, el "único director intuitivo" el *Indio* Fernández y el "único joven rebelde", Manuel Barbachano Ponce. Con sentido común resumió en el "estrellismo" uno de los problemas básicos del cine nacional, caracterizándolo en "el naturalismo de Pedro Infante", "la paranoia de Arturo de Córdoba", "el egocentrismo de María Félix", "el machismo de Pedro Armendáriz" y "el acartonamiento de López Moctezuma". Por el contrario, sentía simpatía por *Cantinflas* y en una lista enumeró sus atributos: "ingenuo, ingenioso, noble, hospitalario, incrédulo, indisciplinado, incoherente, audaz, religioso, pretencioso, humano con los humildes, insolente con los poderosos, romántico y olvidadizo". En uno de sus artículos en la prensa, explicó la forma en que el cine mexicano pecaba de lindo:

Escenas de la filmación del cortometraje *El suicida*, con guión de Nacho López. Acervo Familia López Binnqüist.

El *Indio* Fernández y Gabriel Figueroa, después de Sergio [Eisenstein], redescubrieron el paisaje y el hombre. Contribución, desde luego positiva, que hicieron a la cinematografía mundial. Pero en su afán de embellecer gentes y paisajes, maquillaron los cielos y las selvas con filtros falseando, en consecuencia, la realidad. Los dos realizadores se preocuparon por interpretar sólo lo bonito y lo poético en función circunscrita olvidándose que también hay drama auténtico en los campos erosionados por el agua y el viento, en la piedra dura del Valle del Mezquital y en los cielos vacíos de nubes.[9]





Ecos revolucionarios En 1960 se conmemoró el Cincuentenario de la Revolución Mexicana y Nacho López se propuso dirigir el documental *Zapata*, producido por Moisés Plata, con música de Pablo Moncayo y con la participación del Ballet de Guillermo Arriaga. Dirigiendo la fotografía estaría Víctor Gaytán y como operador Agustín Luna. La nómina incluyó en la edición a Xavier Rojas, en el sonido a Rodolfo Quintero y en el maquillaje a Raquel Bustos; el asistente de dirección sería Ludwig Margules. En el guión de lo que presumiblemente ni siquiera se filmó, puede leerse entre los títulos: "En medio de convulsiones sociales, la Tierra, el suelo patrio produce a un hombre excepcional: Emiliano Zapata [...]. Esta película, homenaje a un hombre limpio, símbolo de pureza y voluntad, está dedicada a todos los pueblos del mundo que actualmente luchan por los mismos ideales."[10] Con la aparición de la insurgencia guerrillera latinoamericana y el asentamiento de la televisión entre los medios de comunicación tradicionales, las pasiones políticas bipolares entraron en otra fase, experimentando metamorfosis con grandes beneficios económicos para la radio, el cine, la prensa y las revistas. Cuba fue un punto en ese mapa revolucionario al que voltearon todos en esos años y Nacho López viajó en varias ocasiones por distintos motivos pero siempre disparando su cámara en la isla.



Tras la caída de la dictadura de Batista y en la víspera del asentamiento del nuevo gobierno en La Habana, Emilio Azcárraga Milmo envió a un equipo con la misión de filmar los primeros días de la



Revolución Cubana. Héctor Cervera como director, Carlos Prieto como argumentista, Nacho López como camarógrafo y a Alejandro Saucedo como su asistente:

> Estuvimos haciendo la película durante seis meses en blanco y negro, 35 mm, y fotografié los acontecimientos más importantes: la primera conferencia de prensa internacional; la primera reunión masiva de los cubanos en La Habana, lo que todavía quedaba de la antigua Habana, *cabarets*, burdeles, casas de juego; los fusilamientos de "batistianos". Fotografié a los personajes más importantes de la revolución: Fidel Castro, su hermano Raúl Castro, el Che Guevara, Camilo Cienfuegos, etcétera.[11]

Héctor Cervera renunció, fatigado, a los dos meses y el equipo tuvo que adaptarse con Nacho López como director. Las disputas por la autoría motivaron un duelo de paternidades en la prensa. En *Excélsior* se publicó una nota en la que el primero aseguraba que había dirigido esa producción titulada *En algún lugar del mundo* y Cervera esperaba "no quedar mal en su debut"[12]. Nacho López envió una aclaración al director del rotativo en una carta que exigía se rectificara la autoría de esa película[13]. Mientras tanto, las filmaciones seguían en La Habana y sus alrededores, y para realizar la película contaron con la colaboración del nuevo régimen quien se prestó a representar episodios de las batallas en la sierra, echando mano de los tanques Sherman y proporcionando barbudos con ametralladoras para obtener escenas de tal realismo que hacían pensar que se habían obtenido en plena Sierra Maestra durante los enfrentamientos. De ese modo, Nacho López consiguió montar nueve rollos con una duración total de 90 minutos, que se consideraron al firmar un nuevo contrato con Azcárraga, y en el que se les daba un año para terminar la cinta, venderla y devolverle los seis mil dólares que había invertido. A pesar de tener la copia de trabajo y el negativo, no reunieron esa suma, porque las ofertas que tenían en la Unión Soviética y en China Popular contemplaban la obra terminada





con narración y música. Finalmente, a través de Alfredo Guevara, intentaron vender el material al costo pero la operación no prosperó.

Hasta hoy desconocemos las razones que explicarían el desinterés de los funcionarios cubanos respecto a esa realización que llevaba el título de *En algún lugar del mundo*. Pero vale recordar, que en esos días comenzaron las filmaciones de *Historias de la revolución*, en las que las nuevas autoridades de la isla desarrollaban en celuloide una versión propia que después llevó el sello del flamante Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas. Inconcluso, revelador y presumiblemente aún en las sombras de alguna bodega fílmica de Televisa, la aventura cinematográfica en la que participaron creando un falso documental con un planteamiento sociológico de los acontecimientos, fue considerada por su autor como su obra predilecta; a pesar del descalabro en la producción cinematográfica, las fotos de Nacho López se exhibieron en La Habana en la exposición *Caleidoscopio fotográfico* en 1965.

Encargos etéreos Nacho López fundó en 1969 su propia empresa: Nacho López Producciones S.A., y realizó publicidades para Banrural; junto a Víctor Pecet produjo cortos para Cerillera La Central y con Productores Unidos hizo documentales sobre la crianza de caballos pura sangre de Justo Fernández, de los que *El caballo pura sangre*

ARRIBA: Guerrilleros que participaron en el documental *En un lugar del mundo*, filmado por Nacho López, poco tiempo después del triunfo de la revolución comandada por Fidel Castro. Cuba, 1959.
IZQUIERDA: Escena de la filmación del mismo documental, que nunca fuera concluido y del que se tiene extraviado su pietaje original. Cuba, 1959.

Fondo Nacho López © 387456 y 387435 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.








ganó el premio Teponaxtli en Malinalco. En su filmografía publicitaria, exhibida fugazmente, se cuentan los trabajos para Colchones Príncipe, Relojes Citizen y Cerveza XX.

En 1970 dirigió *Misión de chichimecas*, en Guanajuato, basado en las contradicciones del campo mexicano. Producido por el Gobierno de Guanajuato, la Secretaría de Recursos Hidráulicos, la Secretaría de Salubridad y Asistencia Pública, el Banco Nacional de Crédito Agrícola, la CONASUPO, la CAPFCE y el Instituto Nacional de Vivienda, la cinta resultó una mezcla de ambiciones retóricas. "La Revolución sintetizada bajo la palabra integración, una sola lengua, una sola nación". Filmaron un taller de costura comunal y un puesto médico del INI en el que un pasante daba una consulta médica a unos campesinos. Carlos Lara fungió como asistente de cámara y el Ingeniero Salvador Topete como sonidista. J. Luis Salas era el jefe de producción de lo que acabó siendo un cortometraje de 20 minutos y 13 segundos. Ante un molino de nixtamal, la voz en *off* insistía: "La protección del Estado a grupos marginados hasta que se incorporen a la vida económica nacional". Llegaron a una escuela que enseñaba en lengua y en la cancha llanera de futbol siguieron el partido entre indígenas que portaban camisetas bordadas con las iniciales del INI sobre sus espaldas. En la construcción de una granja captaron a los cerdos y a los conejos al borde de una milpa. "Ellos nos piden ayuda, el Estado cumple". El discurso insistía en que "así como los trabajadores gozan de leyes, los pueblos indios cuentan con apoyos y reconocimientos hasta cumplir su función integradora". Las vistas aéreas subrayaban el aislamiento de esas comunidades.



A pesar de acomodarse en el estilo echeverrista, Nacho López también desarrolló guiones de contenido más educativo o crítico que no prosperaron por problemas de financiamiento. Entre aquellos figuraron *El bastón blanco*, de 1971, proyecto de documental que expondría la labor social de El Comité Internacional Pro-Ciegos, desarrollando los siguientes aspectos:

1. Entrevista que realiza la Psicóloga con el Invidente.
2. Labor de convencimiento.
3. Desarrollo de las actividades vocacionales.
4. Entrenamiento de lectura y escritura del Sistema Braille.
5. Uso de la máquina de escribir Braille.

ARRIBA: Preparación del *set* utilizado en el corto *Calaveras*, realizado por la Agencia Doyle Dane-Bernbach para Seguros La Comercial, y del cual Nacho López fue el camarógrafo. Ciudad de México, ca. 1967.
IZQUIERDA: Nacho López en la filmación de un corto publicitario para la *Pepsi Cola*. Ciudad de México, ca. 1966.
Acervo Familia López Binnqüist.

6. Habilidad manual del Invidente.
7. Desplazamiento en el trabajo.
8. Productos que se elaboran en los talleres.
9. Otorgamiento de becas.
10. Trabajos de destajo y maquilas.
11. Plena rehabilitación del Invidente como persona útil a la Sociedad.[14]

El guión *Morir en la hoguera* lo escribió en colaboración con Lisandro Chávez Alfaro y "sólo consiguieron crítica y censura"[15] porque allí cuestionaban a la burocracia y sus consecuencias. Por su parte, aquél sobre la vida de Aquiles Serdán, apegado estrictamente a los documentos históricos, tampoco obtuvo apoyo para realizarse. En 1972, Nacho López escribió un guión sobre Nezahualcóyotl en el que relataba el fin de los días de su padre Ixtlixóchitl y la traición de Tezozómoc, que se cobró después la vida del príncipe poeta. Conmemorando los 500 años de su muerte, el cineasta planteó un relato audiovisual aprovechando vestigios arqueológicos para combinarlos con un mapa prehispánico, vistas aéreas del área metropolitana en los años setenta y recreaciones de algunos pasajes emblemáticos. Utilizarían música de Leonardo Velásquez, con una voz en *off* que narraba la historia de los señores del Valle de México que se disputaron el control de Tenochtitlan, e ilustrarían los episodios con el jeroglífico de Texcoco, la escultura de Nezahualcóyotl en el Cerro del Calvario en Toluca, dibujos y escenas del Códice Xolótl VII. En la primera mitad de 1972 filmaron *Panorama geográfico y cultural del Estado de Yucatán* y, poco después, *La historia de la danza es la historia del hombre*, que hasta hoy no han sido identificados.

Los hombres cultos Luego de más de un lustro de trabajo intermitente, Nacho López logró terminar, en 1972, su película *Los hombres cultos*. El argumento, de su autoría, narraba la vida de un grupo de personas que habían sobrevivido a una gran hecatombe nuclear y se refugiaban en cavernas: "Organizados en una sociedad primitiva, cada habitante se exhibe a través de su herencia cultural, política y religiosa, predominando sus instintos y la momentánea pérdida de sus conciencias ante una realidad enajenante. Los recuerdos afloran en el tiempo y la memoria fraccionados en música, ruidos y sonidos".[16] En la cinta, se incluyó un montaje de fotografías en el que "una voz y una mujer demuestran la estupidez y la futilidad de las guerras", y Nacho López convocó a su hermana Rocío Sagaón, Guillermo Keys, Myra Landau, Roberto Donis, Isabel de Vlady y al pintor Vlady entre muchos amigos y personajes del ambiente cultural mexicano que estuvieron allí como protagonistas o extras de la historia.[17] En *Los hombres cultos*, Nacho López desarrolló su idea de la ficción, que lo alejaba del documental *Todos somos mexicanos*. El film, con una duración de 25 minutos, se mostró en el

IV Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje en 1972. Ese evento organizado en la perla de Occidente, entre 1965 y 1966, como complemento a las fiestas de octubre, se retomó en el cine Variedades en 1971, ampliando su programación con 116 cintas provenientes de 21 países, e instituyendo la entrega de los sombreros charros de oro, plata y bronce, con medallas y diplomas que los jurados decidieran otorgar[18]. En su cuarta edición, al año siguiente, el jurado estuvo compuesto por los ingleses Thorold Dickinson y Moritz de Hadeln, el prolífico escritor argentino José María Fernández Unsain, el realizador español Carlos Velo (exiliado en México, que dirigía, a la sazón, el Centro Nacional de Producción de Cortometraje), Martha Naranjo, periodista de *The Hollywood*, Robert Dumbar, director del London Film School y Will Welling, director del Festival de Oberhausen, quienes otorgaron la Bovina de Plata a Nacho López por su trabajo.



Es notable el interés que el documental despertó en los miembros del jurado, entre los que destacaban, como presidente, el veterano realizador Thorold Dickinson[19], quien llevaba un año retirado, pero que había trabajado en el cine desde la época muda y después dirigido la Oficina de Películas del Departamento de Información Pública de la Organización de las Naciones Unidas entre 1956 y 1960, y Moritz de Halden, quien siendo director fundador del Festival de Cine Documental de Lyon desde 1969, ese año de 1972, comenzó a dirigir también el Festival de Locarno, introduciendo novedades que le dieron un impacto mundial, como la proyección al aire libre en la Piazza Grande.



Más cerca de la Plaza de la Constitución, Nacho firmó un contrato con el Banco Cinematográfico en el que se estipuló que su corto se exhibiría en varios países de África y Europa. Con la promesa incumplida de una distribuidora francesa y sin recibir "ni un clavo", el Canal 13 (Imevisión) le compró después una copia que nunca exhibió, pero que le sirvió relativamente para recuperar la inversión. La serpiente se mordió la cola, y lo que le ocurrió a *Los hombres cultos* expresa la dinámica de la "apertura cine-

ARRIBA: Imágenes captadas durante la filmación de *Los hombres cultos*. En la imagen superior, el actor Guillermo Keyz Arenas. Ciudad de México, 1972. Fondo Nacho López © 392044 y 392068 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: *Story board* para el documental a color *El bastón blanco*, que Nacho López planeaba realizar para el Comité Internacional Pro-Ciegos, 1971. Acervo Familia López Binnqüist.

BOLETIN.- Salón de la Plástica Mexicana??

Julio 5 1976.

"Los Hombres Cultos"-dice Nacho López- es una película que planeé hace diez años en forma de largo metraje, pero ante la imposibilidad de reunir el dinero suficiente o el financiamiento de un productor, la inicié con los elementos más precarios y con la colaboración de algunos de mis amigos de la plástica.
Filmábamos los fines de semana, cuando se podía, de acuerdo al tiempo disponible de mis artistas y a los fondos para comprar material virgen. Cada quien llevaba sus tortas las xxx mismas que intercambiábamos para variar de sabor.
El argumento era de por más ambicioso: Después de la guerra nuclear mundial, los pocos sobrevivientes,de todas partes, se refugian en cavernas y organizan una sociedad caótica. Se intermezclan las religiones, supersticiones, ideologías políticas, tabúes, brujerías, danzas dionisíacas y los habitantes se someten al liderazgo de un loco y reaccionario Ku-Klux-Klan quien dirige a un ejército compuesto por soldados de todas las épocas pasadasxxxx poseídos por la insania de la guerra quienes acaban por autodestruírse. Finalmente, un niño y una niña logran huir y se refugian bajo un árbol de manzanas que habita una enorme serpiente.
Seguramente el más loco de todos era yo, pues para hacer esta película se necesitaba cuando menos trescientos personajes, escenografía costosa, vestuarios estrambóticos, música especial, tres o cuatro cámaras para las escenas de multitudes y un sin fin de recursos muy costosos. Sin embargo, no desistí y lo quedó de la idea original fue un corto-metraje de 30 minutos que obtuvo la Bobina de Plata, como la mejor película mexicana presentada en el IV Festival Internacional "Guadalajara" de Corto-Metraje.
Las "estrellas" de esta película, entre otros, fueron mis buenos amigos de la plástica, entre otros, Vlady, Roberto Doniz, Myra Landau, Isabel de Vlady, Guillermo Keys, Rocío Sagaón y José Baca. José Luis Cuevas hubiera intervenido si en lugar del título "Los Hombres Cultos" hubiera usado el de "Cuevas en las Cuevas".

matográfica" que obligó al Estado a convertirse en productor[20], frente a una producción privada minoritaria, que no obstante, tampoco se distribuyó eficazmente por los canales oficiales.

Abriendo y cerrando círculos En la segunda mitad de esa década, Nacho López comenzó a desempeñarse como catedrático de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y posteriormente del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en donde aplicó con sus alumnos las nociones y conocimientos tendientes a la revaloración del documental que después sirvieron para consolidar esa rama en la escuela universitaria de cine. Consagrado en el campo de la fotografía, regresó a las aulas para aportar su saber y cultura que, por mucho, daba al autor más independencia y autonomía frente a las costosas y aparatosas producciones cinematográficas.



En esos años, Nacho López se concentró en un aspecto de los grupos indígenas oaxaqueños que lo llevaría después a publicar un libro de fotos sobre las manifestaciones musicales de los mixes. En 1978 el INI y el Archivo Etnográfico Audiovisual produjeron *La música y los mixes*, dirigida por Óscar Menéndez, fotografiada por Henner Hofmann, producida por Óscar Magaña y editada por Enrique Puente. Siguiendo las pistas que descubrió Nacho López, el equipo se adentró en el sistema montañoso del Zempoaltépetl, al noreste del Estado de Oaxaca, donde vivían 153 pueblos mixes, y captó la historia de la tradición del capellán que hospedaba, instruía y mantenía a los estudiantes. La película mostraba una orquesta que acompañaba a la comunidad al panteón durante una fiesta nocturna. En la cinta aparece Totoltepec, el volcán Ixtaccíhuatl y luego de las nubes aparece una banda en una peregrinación, llevando un retablo de Santa Cecilia. El documental cuenta la tradición de la familia Alcántara, lauderos campesinos por cuatro generaciones, a través de José Alcántara, que en 1932 comenzó a tocar el saxofón tenor y soprano, el clarinete y la trompeta.

En 1979 filmaron *Brujos y curanderos*, dirigida por Óscar Menéndez y producida por el FONAPAS y el INI. En la cinta aparecen diversos personajes originarios de la región de los Tuxtlas y a lo largo del documental se editaron voces en *off* de las entrevistas,

ARRIBA: Boceto de la secuencia inicial de *Los hombres cultos*, ca. 1966. Acervo Familia López Binnqüist.
IZQUIERDA: Boletín de prensa enviado por el Salón de la Plástica Mexicana, con motivo de la proyección del cortometraje *Los hombres cultos*. Ciudad de México, 1976.

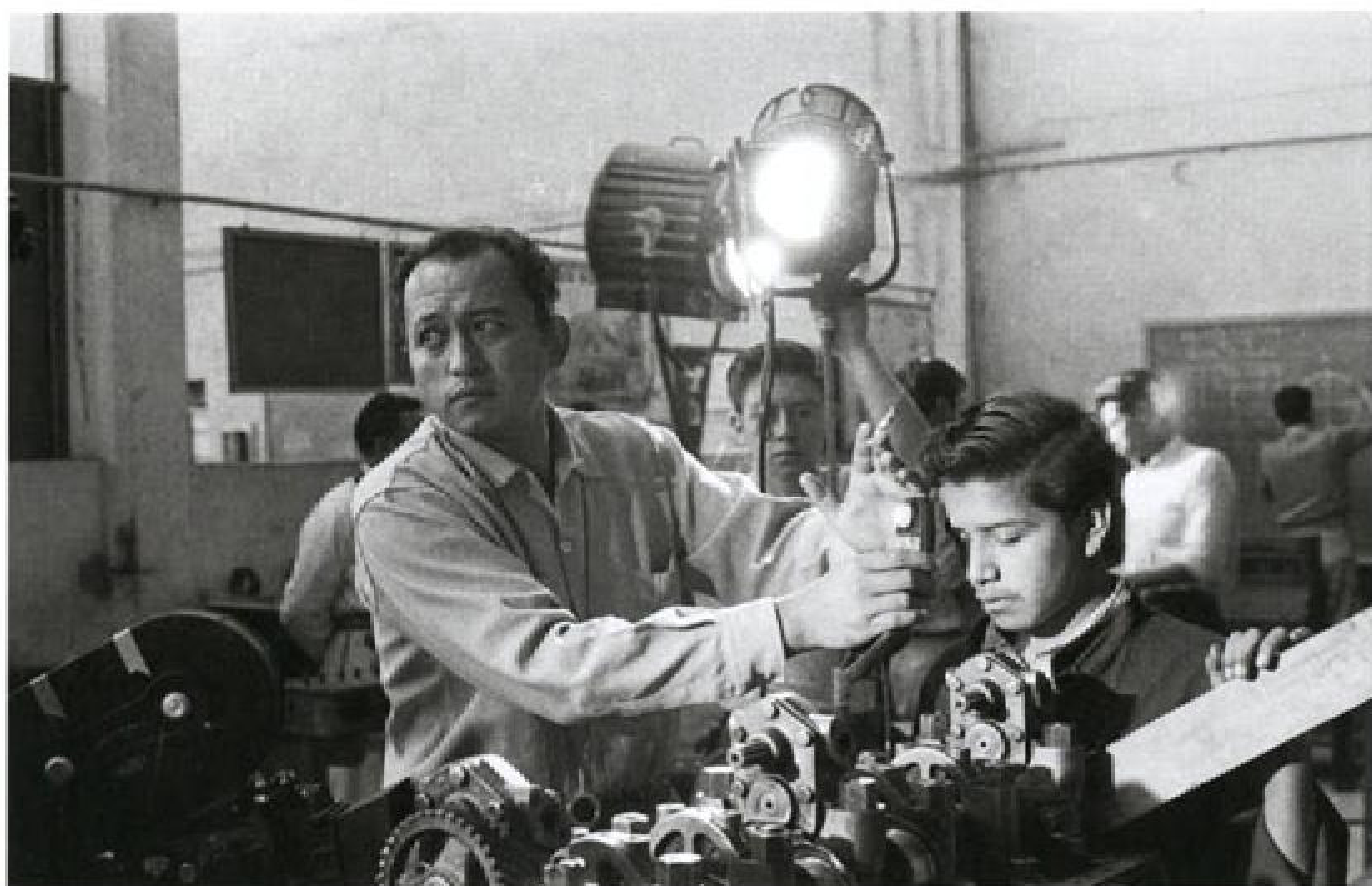
mezcladas con escenas de la danza de los líderes junto al fuego, las mujeres pasando el huevo, altares con flores, personas rezando entre las velas. Los actos de magia incluyen el de un hombre que termina su consulta escupiendo sobre la nuca de la enferma, una mujer que remata explicando el significado del color del huevo y uno más que cuenta sus visiones debajo de un árbol. En medio del humo y el incienso, las fotos de Nacho López sirvieron como pausas en las secuencias en movimiento, mostrando en otra textura a los curanderos que explicaban sus recetas mientras se dejaban retratar curando a sus pacientes.

Posdatas Seis meses antes de su muerte, José Rovirosa entrevistó a Nacho López en su casa. En esa conversación, que después pasó a formar parte del libro del primero sobre documentalistas mexicanos, su colega y maestro hizo un recuento de su carrera en el cine, recapitulando sobre la naturaleza del documental y poniendo ejemplos de otras cinematografías que habían integrado el género o bien apoyado el cine con recursos públicos; señaló como condiciones para revitalizarlo el apoyo estatal, la generación de un movimiento revolucionario y autocrítico, y finalmente la experimentación con documentales de entretenimiento. Al desmitificar el prejuicio de que aquél estaba hecho para un público determinado, subrayó:

> El documental está hecho para todo público, puede que no guste a todo el mundo, como es natural con cualquier película; que a un sector únicamente le gusten las películas de charros o las películas de fantasmas. El cine documental serio, siempre es atractivo para el público. No es que se piense en un público determinado, yo creo que el cine documental debe pensarse para toda clase de público, desde niños hasta ancianos, desde escuelas primarias, secundarias, preparatorias hasta gente con alto grado de estudio. El cine documental de ciencia, el cine documental de astronomía, de medicina, de problemas sociales, etcétera, cuando está bien hecho, gusta a todo el público.[21] Reconociendo que una nueva cantera de realizadores comenzó a entablar un diálogo con otras generaciones, pero incrédulo de los oficios de la televisión privada, el maestro nunca se resignó a desprender la utilidad social de los documentales, considerándolos como un elemento básico de la cohesión nacional; él ya no estuvo para asistir al resurgimiento de su apreciado género a través de los formatos digitales, pero a veinte años de su muerte, podemos asegurar que muchos de esos fantasmas han desaparecido.

Notas

1 José Antonio Rodríguez, "Nacho López en Caracas", *Extra Cámara*, núm. 14, Caracas, 1998, p. 21.
2 Carta de Nacho López dirigida a Enrique Solís, Secretario General de la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México, s/f. Acervo Familia López Binnqüist.
3 Gabriel Figueroa, *Memorias*, Pértiga/UNAM, México, 2005, p. 113.
4 Raquel Tibol, *Episodios fotográficos*, Libros de Proceso, México, 1989, p. 175.
5 José Rovirosa, *Miradas a la realidad, ocho entrevistas a documentalistas mexicanos*, CUEC, UNAM, México, 1990, p. 39.
6 John Mraz, *Nacho López y el fotoperiodismo mexicano de los años cincuenta*, Océano/INAH/ CONACULTA, México, 1999, p. 65.
7 Elena Poniatowska, "Zavattini mío", *Palabras cruzadas*, ERA, México, 1961, p. 205.



8 Nacho López, carpeta "Apuntes del cine mexicano NL". Todas sus citas de este apartado provienen de ese acervo.

9 Nacho López, "Walter Reuter, documentalista. El cine no debe falsificar la vida", *Mañana*, núm. 163, 28 de mayo de 1955, p. 39.

10 Títulos documental "Zapata", Acervo Familia López Binnqüist.

11 José Rovirosa, 1990, p. 40.

12 *Excélsior*, 9 de septiembre de 1960, p. 4-B.

13 *Luna Córnea*, núm. 24, México, 2002, p. 63.

14 Carta de Nacho López a Carl Orff, Jefe de Relaciones Públicas del Comité Internacional Pro-Ciegos A.C, 14 de junio de 1971, Acervo Familia López Binnqüist.

15 Citlalli López Binnqüist (nota biográfica), *Los rumbos del tiempo*, INI, México, 1997, p. 132.

16 *Luna Córnea*, núm. 24, México, 2002, p. 160.

17 *Los hombres cultos* originalmente estaba planeada como un largometraje pero se terminó con películas Plux X, Trix, Fuji, Ferrania y Gevaert, donadas por sus amigos.

18 Pedro Matute Villaseñor, "El Festival Internacional Guadalajara de Cortometraje", *El Ojo que piensa*, Guadalajara, 2005, p. 4.

19 Thorold Dickinson fungió como Jefe de Programación de la London Film Society en los años treinta, Vicepresidente de la Asociación de Técnicos del Cine entre 1936 y 1953, y como presidente de la Federación Internacional de Cine Clubes entre 1958 y 1966.

20 Paola Costa, *La 'Apertura' Cinematográfica México 1970-1976*, Universidad Autónoma de Puebla, México, 1988.

21 José Rovirosa, *op. cit.*, 1990, p. 45.

Nacho López durante la filmación del documental *Centro de adiestramiento de operadores*. Ciudad de México, ca. 1959.
Acervo Familia López Binnqüist.



Nacho López y algunos compañeros de filmación, entre ellos José Arenas y Antonio Montero. Ciudad de México, ca. 1960.
Acervo Familia López Binnqüist.







LA FUNCIÓN (o lo que me contó un fotógrafo comunista converso) | *Alberto Lima*

El carnaval es el "mundo al revés": los pobres fingen ser ricos y los ricos, ser pobres;
los hombres fingen ser mujeres y las mujeres, hombres;
los feos, ser guapos, y los guapos, feos.
Antonio Tabucchi en el prólogo a *Tríptico del carnaval*, de Sergio Pitol.

Parecía que el mundo se estaba acostumbrando a estar en guerra. La inminencia de una Tercera Guerra Mundial era un comentario cotidiano. El Santo ostentaba el título de campeón mundial de peso welter, la entrada a un partido de futbol soccer costaba tres y cuatro pesos, El salvaje, de László Benedek, con Marlon Brando y su pandilla de motociclistas escuchando swing antes de la llegada del rock & roll, recién se estrenaba en la capital del país y los ligueros Perma-Lift, en blanco, negro y rosa, valían $29.50 en la tienda departamental París-Londres.



1954, 9:21 p.m., Balderas # 96-501

—¿Qué tienes para beber, lópez?

—Lo de siempre, lencho: ron potrero. Los vasos están allá, debajo de la pileta; sólo ten cuidado con el agua de paso, acuérdate lo que nos pasó en perote.

—Todos van a querer ron, ¿verdad?

—No, yo no, gracias. De hecho ya casi me voy.

—Cómo que ya te vas, pancho, si estamos comenzando.

—Es que mañana voy con roberta al doctor, sigue con lo de la migraña.

—Salúdamela de mi parte, pero antes de irte por lo menos te echas una por el tiempo que teníamos sin estar todos juntos, además, sirve que me das tiempo de preparar a esta pequeña y buscarle un chicote.

—Nos la tomamos entonces, lópez.

—Pues salud, hombre. Salud todos.

PÁGS. 374 - 381: Crónica de una reunión festiva en el estudio de Nacho López, ubicado en la avenida Balderas núm. 96. Ciudad de México, ca. 1954.

En la imagen superior, de izquierda a derecha: Hugo Menéndez, fotógrafo de Bellas Artes; Lorenzo Hernández, "Lencho", asistente y fotógrafo; Bernice Kolko; Nacho López y personaje no identificado.
Fondo Nacho López © 390562 y 390575 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

El Primer Congreso Contra la Intervención Soviética en América Latina tuvo como primera sede la ciudad de México. Se realizó del jueves 27 al domingo 30 de mayo de 1954. Fue organizado por el ultraderechista Jorge Prieto Laurens y el recinto que lo albergó fue el teatro Cervantes, al que calificó el mismo Prieto Laurens como modesto y poco digno para la importancia del congreso, ya que el doctor Andrés Iduarte, entonces director del INBA, se negó a prestar el salón de espectáculos del Palacio de Bellas Artes, lo cual le mereció ser acusado de comunista por Prieto Laurens. La renta del teatro costó tres mil pesos, dinero que fue proporcionado por el Secretario de Gobernación. Argentina, Brasil, Costa Rica, Colombia, Ecuador, Guatemala y México fueron algunos de los países que contaron con representación anti-comunista. Tres puntos generales integraban el temario del congreso: I.- La Unión Soviética dirige el Movimiento Comunista Internacional; II.- La intervención soviética en América Latina; III.- Métodos a desarrollar para liquidar a la Unión Soviética.



10:49 p.m.

—¿menéndez, tú eres comunista?
—No, ¿y tú, lópez?
—Sí, sí lo eres, si no, entonces por qué andas vestido de rojo.
—Eso no tiene nada que ver con que sea o no comunista. Yo, en todo caso, como kafka: soy comunista pero con k.
—Claro, y si te doy una hoz, vas a ser un comunista perfecto.
—¿De dónde diablos sacaste esto, lópez?
—Lo dibujé la semana pasada; quiero hacer algo con él, pero todavía no se me ocurre qué.
—Pues me dejo fotografiar si tú lo haces también.
—Ni madres, tal vez más tarde.
—¡Más potrero, pronto!
—¿Sí leyeron lo que dijo manuel salazar y arce a propósito del comunismo?
—No.
—Mmm...
—¿Cuándo salió, kolko?
—El sábado pasado, pero yo lo vi ayer y aquí traigo el recorte conmigo. Les leo un párrafo: para combatir el comunismo y a los comunistas no hay mejor arma que la luz de la verdad. Hay que exhibir al marxismo tal como es, en toda su horrible crudeza. Hay que mostrar que es enemigo de toda moral, de toda religión, de toda cultura, de toda civilización, de todas las libertades, de la familia, de la patria, de la dignidad y de la persona

humana. Hay que gritar que el marxista no es un hombre civilizado, que es un salvaje, y todavía menos que un salvaje, porque el salvaje siquiera respeta algunas normas y para el marxista no existe ninguna. Hay que desenmascarar a los comunistas, hay que gritar sus nombres, gritar sus contradicciones, exhibir su obra de mafia, señalar sus compromisos con los enemigos de la patria y de la civilización. Hay que denunciar su fanatismo y su abyección.



—¿Marxistas?, ¿menos que salvajes?

—¿cristo era cristiano? ¿marx era marxista?

—Es una caravana para su papá eisenhower; apenas comienzan y ya están de lamebotas.

—¡Más potrero, pero ya!

—Este sí es el mero mero.

VOZ Y ACCIÓN LATINOAMERICANA CONTRA LA GARRA ROJA, fue una de las cabezas que aparecieron en las páginas interiores de un diario de la capital. El congreso inició sesiones aquella mañana del 27 de mayo, de la siguiente manera: "Minutos después de las 11 horas inauguró sus trabajos el Primer Congreso Contra la Intervención Soviética en América Latina, con un minuto de silencio 'para elevar los corazones al Todopoderoso, pidiéndole que se ponga al frente de la lucha por la paz y la libertad del Continente Americano'. La proposición partió del delegado José Luis Arenas, quien dijo: 'El comunismo lucha fundamentalmente contra Dios, niega su realidad y su providencia; por lo tanto, nada más justo que en este Congreso, nosotros, los representantes de este Continente, nos dirijamos a Él, que es como nosotros, perseguido por los enemigos de la verdad, de la justicia y de la verdadera paz'".

12:03 a.m.

—Recítanos algo, kolko, hace tiempo que no lo haces.

—No, aún no, lópez; necesito unas copitas más y entonces tal vez...

—Pues démosle prisa a esto que hoy no te vas de aquí sin recitarnos, aunque sea el recibo de la luz.

—¿Sabes algo, lópez? Como que este potro se está volviendo dócil; ya no me hace nada. Me siento ligero, ligero.

—Ya vas a empezar, lencho.

—No es mi culpa que este caballo se canse rápido.

—Mira, ¿ves esas botellitas que están encima de aquella repisa? Bueno, pues es revela-

Hugo Menéndez (arriba) y Nacho López. Ciudad de México, ca. 1954.
Fondo Nacho López © 390536 y 390553 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

dor, dale a beber a tu caballo y verás cómo va a relinchar. O si prefieres, me queda un poco de madero cinco equis.

—Pues el potrito sí que salió bueno, resulta que cuando podía no quisimos, y ahora que queremos ya no puede.

—A propósito de madero: ahí tienen que en la última cena judas es el barman, ¿no? Entonces los apóstoles se le acercan para pedirle tragos: un bacardí con coca cola, un old taylor en las rocas... un tizá. Todos beben menos jesús, que cada vez que judas le ofrece un trago, éste lo niega, hasta que ya entrada la noche, judas le dice: "ándele, maestro, anímese", así que jesús accede: "está bien, judas, sírveme un maderito". "Maderito el de mañana, cabrón", murmura judas para sí.

—Ya quiero recitar.

—Así se habla, déjame busco un librito de gorostiza que encontré por aquí la otra noche, creo que lo dejé junto a la remington.

—Eso merece un trago.

—¡Salud!

—¡Salud!

—¡Sssa-lut, chingá!

—Porque todo permanezca.





Tomás Palomino Rojas, Presidente del Comité Nacional Democrático de Lucha contra el Comunismo, propuso en el punto tercero de su ponencia que "los comunistas que siendo mexicanos profesen dicha tendencia, sean declarados traidores a la patria y que de acuerdo con la Constitución General de la República, se solicite de nuestro gobierno que dichos individuos pierdan su nacionalidad en virtud de que se encuentran al servicio de una potencia extranjera y, por lo tanto, son indignos de ostentarse como ciudadanos mexicanos." Al término del primer día del congreso, Fidel Velázquez, Secretario General de la C.T.M., declaró: "Necesitamos conocer las conclusiones a que llegue ese congreso para opinar, pues es tan heterogénea su composición que no creemos que pueda llegar a feliz término."

1:22 a.m.

—¡Que rujan los cristales!

—¡Que rujan, cómo no!

—Una ocasión me emborraché con un tipo que en ese entonces me conseguía el papel fotográfico a buen precio; creo que tenía un compadre en la aduana o algo así, el caso es que como durante un año le compré papel. Glorita, la de casa regis me lo presentó; según me dijo les surtía a ellos. Me simpatizaba porque según me contó venía de la costa chica: era moreno moreno: hasta brillaba. El caso es que una tarde, no me acuerdo por qué carajo, terminamos bebiendo en la ópera con un hermano de él y alguien más, y ya cuando estaba hasta las manos, empezó a gritar: ¡que rujan los cristales! Y chíngale, tremendos madrazos que lanzaba contra los vasos el muy cabrón.

Lorenzo Hernández y Bernice Kolko (arriba) y
Nacho López, Bernice Kolko y Lorenzo Hernández (izq.). Ciudad de México, ca. 1954.
Fondo Nacho López © 390569 y 390554 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

Quebramos como ocho hasta que el dueño, con la cara roja, nos amenazó con echarnos a la calle si no le parábamos.

El viernes 28, durante la participación de Honorato González Castro, se da a conocer una lista de los comunistas "más caracterizados de México": Luis Padilla Nervo, Gilberto Loyo, Narciso Bassols, Luis Quintanilla, Vicente Lombardo Toledano, Enrique Ramírez y Ramírez, Manuel Mejía Fernández, Humberto Lombardo Toledano, Rodolfo Dorantes, Carmen Otero y Gama, Federico Silva, Estela Carrasco, Joel Marroquín, María Teresa Puente, Dionisio Encina, Jorge Fernández Anaya, Blas Enrique, Carlos Sánchez Cárdenas, Abel Cabrera, Prisciliano Almaguer, Alberto Bremautz, Hernán Laborde, Miguel A. Velasco, Víctor Manuel Villaseñor, Juan Manuel Elizondo, Carlos Noble, Alberto Monier, Diego Rivera, Alfaro Siqueiros, María Asúnsolo, Dolores del Río, Carlos Orozco Romero, Ignacio García Téllez, Alfonso Caso, Esther Chapa, Gontran Noble, José Mancisidor, Manuel Germán Parra, Luis Chávez Orozco, Rafael López Malo, Adolfo Orive Alba, César Martínez, Luis Gómez Z., Estela Jiménez Esponda Vidal Díaz Muñoz, Vicente Sáenz, Lazlo Rudvanyi, Jorge Cruishanck García.

2: 27 a.m.

—No sé ustedes, pero yo me siento ignorado.

—¿De verdad, menéndez?

—Caray, lópez, creo que me he esforzado.

—Pues eso tiene arreglo, ya verás, te voy a dejar que ni la cia de mccarthy. Pásame el cartel que dibujé.

—Ya a la kolko se le fue el caballo.

—Tápenla bien, no se vaya a enfriar.

—¿Y ahora tú qué jijos estás haciendo, lencho?

—Le marco a ruiz cortines para que nos mande de perdida a unos cuacos de la policía montada.

—Pues entonces déjame disfrazar para recibirlos como se merece.

—¿Ya se acabó?

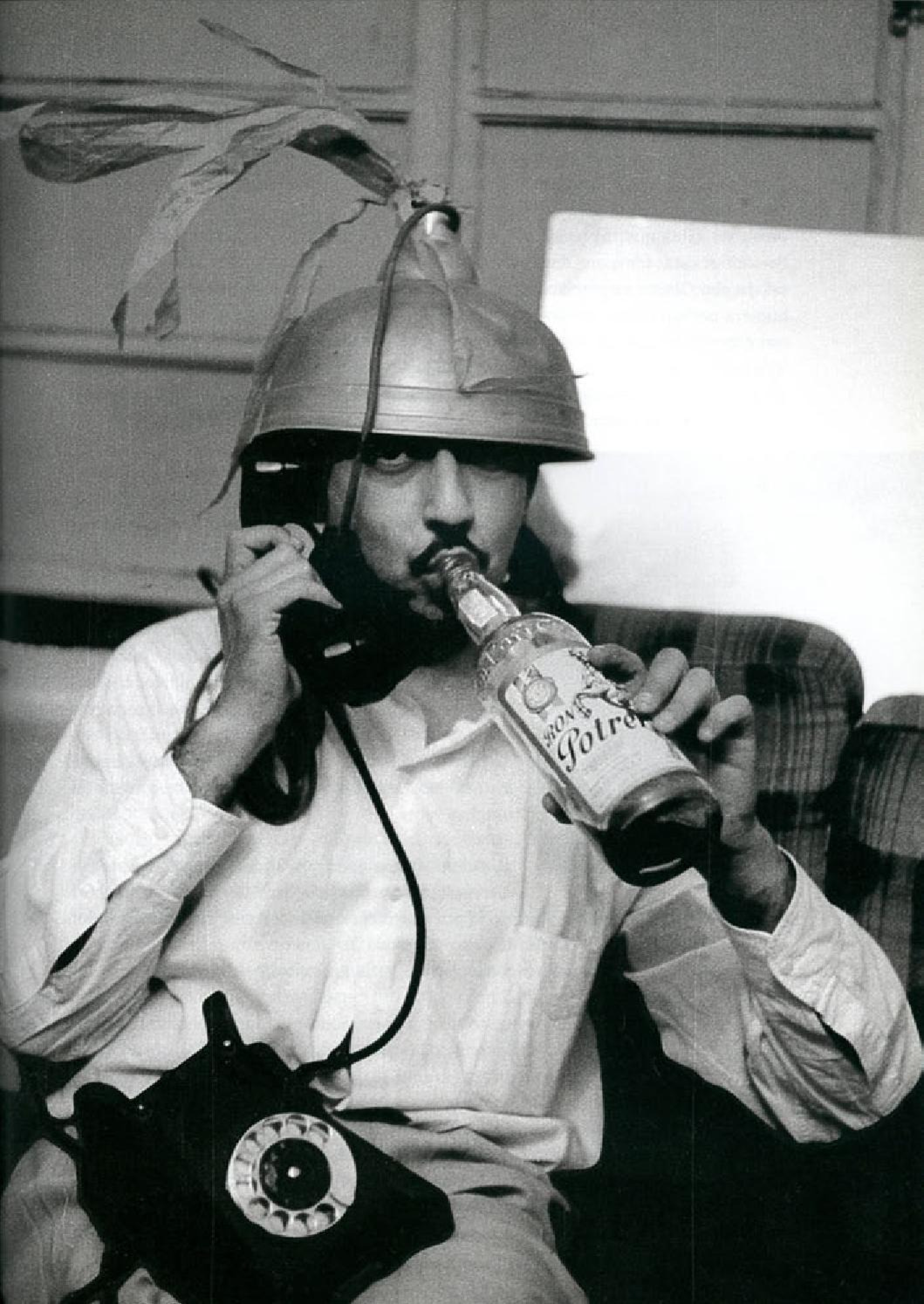
—Déjame te corono con esta lámpara para que se te alumbren mejor las ideas.

—Queda nada más este fondo.

—Las puras nalguitas.

—Y del tipo ése que les contaba, la única vez que fui a su casa, allá por la salida a cuernavaca, ya que estábamos agarrando velocidad, se me ocurrió gritar: ¡que rujan los cristales! Y entonces el pendejo retira su vaso y con una jeta estreñida me suplica: le ruego que aquí no haga eso porque mi mujer se enoja.

Lorenzo Hernández. Ciudad de México, ca. 1954.
Fondo Nacho López © 390445 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.



RETRATOS DE JACOBO

Margo Glantz

1 Yo no sabía que mi padre hubiera tenido una relación cercana con Nacho López. Pero al ver estas fotos, me doy cuenta de que seguramente fueron muy amigos: es natural, Jacobo Glantz se preciaba de tener entre sus amistades a muchos artistas, ¿cómo hubiera podido no ser amigo de un fotógrafo tan genial? Muchas veces, me encuentro con conocidos y hasta con desconocidos que me cuentan maravillas sobre mi padre, me hablan de su gentileza, de su generosidad, de su sentido del humor, me relatan anécdotas graciosas o trágicas que evidentemente siempre me emocionan. En cambio, apenas si conocí a Nacho López.



2 Mi padre era un narciso redomado. Un pintor, Navarro, del cual no recuerdo el primer nombre, lo retrató sentado en un sillón, vestido de azul con sus choclos bicolores –beige y café– y cerca de sus pies, desparramados por el suelo, varios retratos suyos. Él los observa como si fuesen personajes admirables y quizá ajenos. Y en una ocasión en que mi hermana Susana celebró uno de sus cumpleaños, Jacobo le regaló una fotografía suya muy bien enmarcada, seguramente tomada por un gran fotógrafo, no lo recuerdo (¿se trataría de Héctor García, de Metinides o de Álvarez Bravo? Seguramente, no.) Y al entregársela, le dijo: "Mira, un retrato padre". Esto lo he contado ya muchas veces.

3 Además de narciso, mi padre era fotogénico. Las diversas fotos que Patricia Gola y Poncho Morales han encontrado en el archivo de Ignacio López Bocanegra no hacen más que confirmarlo, además, demuestran que Nacho López trató todos los géneros con gran maestría –el reportaje periodístico, los bajos fondos, la fotografía antropológica, la vida citadina, el paisaje, el retrato.

En esas fotos mi padre aparece en diversas posiciones, medio escondido románticamente entre flores, de costado, de frente o cerca de una pared o un árbol, oculto entre sombras y muros, con su sonrisa pícara, su camisa de cuadros blanco y negra, su barba puntiaguda y entrecana, su amplia frente, sus gruesos anteojos de carey.

Uno de los retratos es sin embargo distinto, tal vez inquietante: lo muestra de perfil y detrás de él aparece la sombra de una pintura: deja adivinar su rostro. Esa misma sombra vuelve a enmarcarlo en otra fotografía muy singular, la más interesante de todas, una que lo liga con la anteriormente mencionada; se trata de una foto en movimiento, en donde su rostro aparece triplicado.

4 Y es comprensible que esta última foto sea dinámica, la primera ambición de Nacho López en el campo de la fotografía fue la cinematográfica, campo en el que no pudo descollar porque, según Héctor García: "Gabriel Figueroa le negó [indirectamente] el acceso a la época de oro del cine nacional, al seguir las reglas del sindicalismo. No obstante, el joven fotógrafo vio sus sueños hechos realidad al ver que en el fotoperiodismo podía plasmar sus guiones". Y agrega: "Nacho quería ser director de cine, quería ser como Charles Chaplin: fotógrafo, músico, guionista. Cuando podía, agarraba una chamba en los noticiarios o comerciales. Le satisfacía en la medida que tenía la cámara en la mano, pero el producto no era, precisamente, lo que tenía en mente: sus películas".

Nacho López hizo algunos cortometrajes, pero sus fotos conservan el dinamismo fundamental del cine. Dato que Alfonso Morales confirma cuando explica que: "su narrativa es cinematográfica y en sus imágenes se nota la intención de construir todo un discurso".



5 Pero, ¿por qué esta foto tan especial debería perturbarme? En principio, porque aunque también el torso sea móvil, lo es de manera sospechosa: la triplicación del rostro se acentúa y contrasta con la reiterada cuadrícula que ostenta la camisa del retratado, mientras una zona blanquecina difumina la triple barba que obviamente el rostro triplicado debiera reproducir. Asimismo, los tres rostros –uno de ellos tenue, aunque visible– comparten solamente dos pares de anteojos y apenas una línea oscura deja suponer que existen tres: tres como las tres narices y las tres bocas que se acentúan en la foto y, cosa natural, se observan solamente cuatro ojos, puesto que dos de los rostros se encuentran de perfil.

Estas multiplicaciones se subrayan aún más debido a la imagen que surge como fondo del retrato, a la altura del tercer perfil, una pintura del propio retratado cuyos ojos se transforman en dos manchas blancas de calidad espectral. Al mismo tiempo, del marco que delimita nítidamente este cuarto retrato, brotan varias figuras indefinibles que lo desbordan y que podrían convertirse rápidamente en objetos amenazantes: ¿la boca de una escopeta? ¿una mano mutilada? Al lado, detrás del retrato en movimiento de Jacobo, se exhibe una especie de simulacro de su rostro, o más bien una masa pictórica cuya iluminación realza la ilusión de que se contempla a un fantasma.

6 ¿Será que, como dice Barthes, en cada foto se evidencia el signo imperioso de una muerte futura? O ¿será que en ella veo a mi padre como si estuviese en vivo movimiento, mientras su reflejo pintado –colocado detrás como simulacro– me lo devuelve como personaje de ultratumba, ya –irremisiblemente– desaparecido?

El poeta Jacobo Glantz. Ciudad de México, ca. 1962.
Fondo Nacho López © 390332 y 390334 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

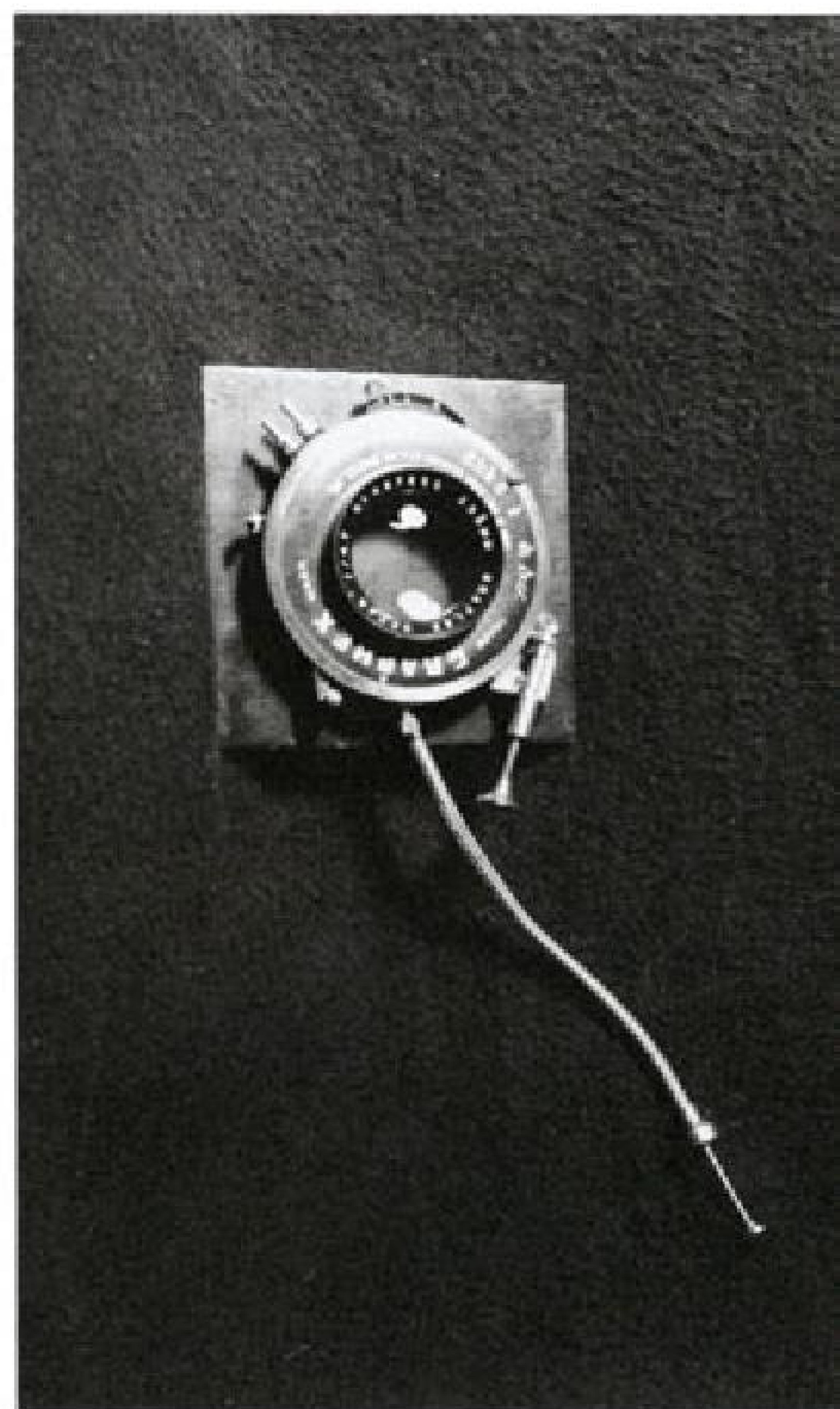


NACHO LÓPEZ EN MI MEMORIA | *Rodrigo Moya*

El "yo" es el centro de toda memoria, sostenida por vivencias que son como raíces de diverso poder y profundidad. Cualquier remembranza o circunstancia acaecida en el entorno de ese "yo mismo", ya sea como testigo, cómplice, partícipe, víctima o beneficiario, tiene, como todas las formas de la memoria, algo de subjetivo. A pesar de esa bruma que a veces los años más difuminan, pero a veces más precisan, la memoria sigue siendo, a pesar de su propensión a convertirse en mito o literatura, nuestro más firme puente hacia la realidad y la experiencia personal pasada. Por ello, al evocar a Nacho López desde los recuerdos, más que desde el análisis, es inevitable el uso de la primera persona y el riesgo consecuente de habla del uno mismo, al hablar del otro.

CUADRO 1. Del aprendizaje y la historia

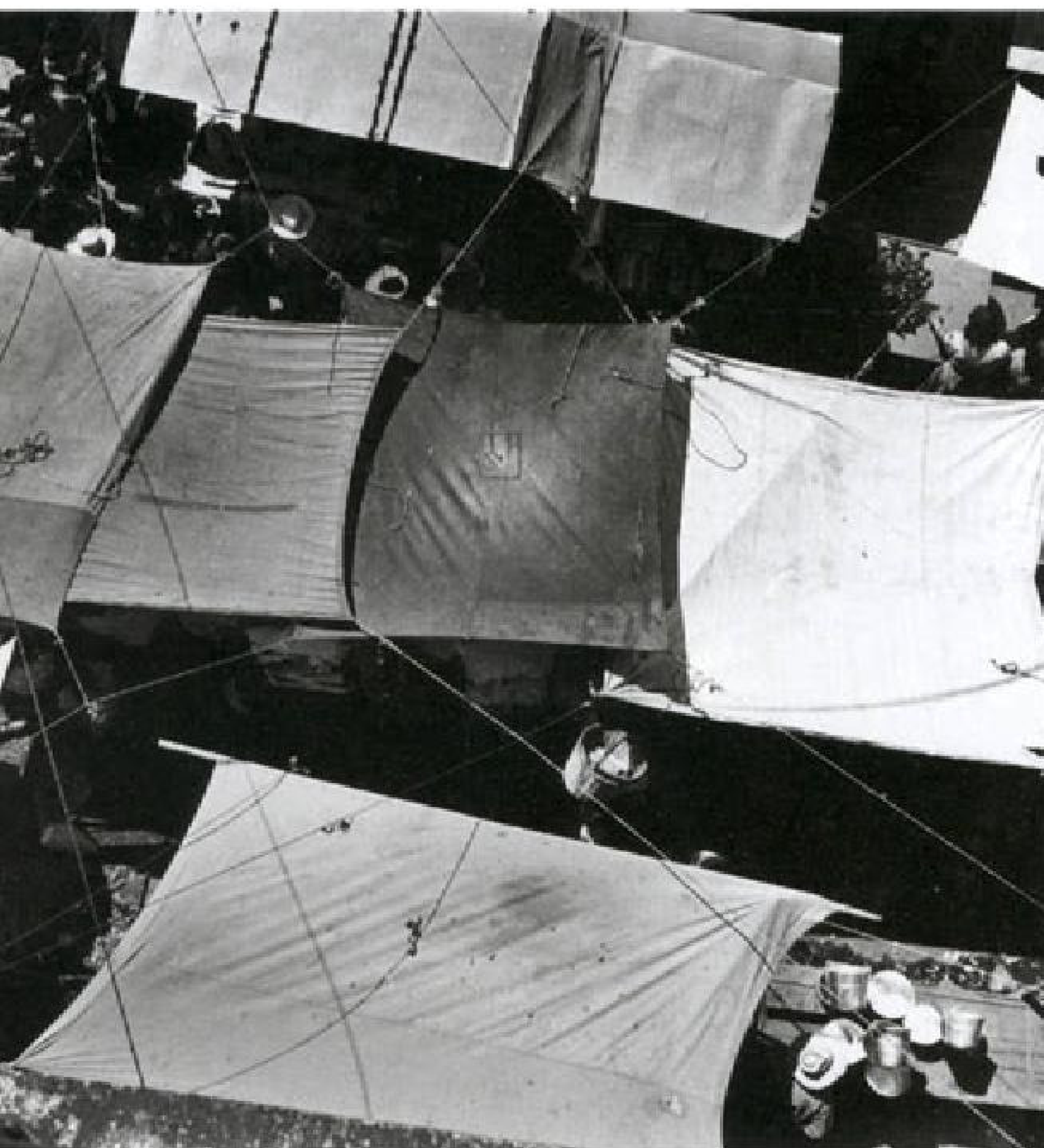
Así pues, escribo sobre Nacho López desde la memoria, imprecisa y fragmentada, como los recuerdos que enciende la fotografía. No podría abordarlo desde un análisis de su obra o sus múltiples discursos en el universo de la imagen fotográfica, camino que historiadores y ensayistas han recorrido, y aún recorren y recorrerán, con variables grados de intensidad. Tampoco puedo rememorarlo desde la apología del discípulo porque nunca fui su alumno apuntando un hipotético dictado, o siguiendo paso a paso sus métodos fotográficos. No son necesarios tales rituales ni convertirse en réplica de un modelo para intuir, al paso del tiempo, la presencia del precursor y su impronta en el desarrollo del trabajo propio. Esta impronta modélica, al principio consciente y por lo tanto copia elemental e irrepetible, suele convertirse en una sustancia más fina filtrada desde los niveles del inconsciente. La influencia y el aprendizaje surgen en el lento proceso de comprender y compartir actitudes ajenas o exteriores, y de ver el trabajo propio entreverado con el de otros a partir de puntos de vista personales que pueden, o no, coincidir con los del precursor, pero siempre ligados a un mínimo de cánones e identificaciones.



Fotomontaje con un autorretrato de Nacho López e imagen del obturador de la cámara Graflex que utilizó en esa composición, ca. 1950.
Fondo Nacho López © 402308 y 402279 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

CUADRO 2. Retrato del personaje en silueta a contraluz

Nacho López fue un fotógrafo realista, humanista, comprometido, aunque esto último sea revulsivo para un sector de la crítica y deba de tomarse con una pizca de sal, pues el concepto compromiso tiene tantos matices que



puede aplicarse a fotógrafos inconmovibles ante la realidad del Mundo y el fluir de la Vida, pero en cierta forma también comprometidos con la fotografía como arte o expresión personal. La elección de Nacho López fue la realidad exterior, la vida que pasa más allá de los muros propios: la vida de los otros; esa otredad, hoy tan inquietante para corrientes de pensamiento y análisis que la oponen a las fuerzas extremas del individualismo narcisista, tan presente en la neofotografía contemporánea. Al ocuparse del otro, Nacho no podía evitar el paisaje social, y capturarlo sin afeites. Su trabajo resuma ternura y solidaridad, que es la más intensa y elaborada forma humana de la compasión, pero también malestar al ver las clases sociales en colisión. Sus "acciones provocadas" o dirigidas, a las que llamó *ensayos*, a la manera de Eugène Smith, siguen la misma ruta a pesar de su carácter de puesta en escena. Personajes reales en sus actividades reales, moviéndose en su mundo real y por lo tanto proyectando hacia su cámara el realismo –aún dirigido– de la vida que él buscaba.

ARRIBA: Tianguis, ca. 1951. Centro de Documentación Galería López Quiroga.
DERECHA: Estacionamiento. Ciudad de México, ca. 1957.
Fondo Nacho López © 382630 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

CUADRO 3. Antiguas voces en *off*

Tal vez desde la infancia y la juventud temprana compartí con Nacho ciertas raíces nutricias que en los rumbos de la fotografía nos inclinaron hacia el mismo oriente. Según escribe John Mraz, Nacho estaba orgulloso de su educación en escuelas cardenistas de los años cuarenta del siglo pasado, donde se respiraba un hálito socialista que fue mellándose con los sucesivos gobiernos, de manera que cuando nuestro fotógrafo maduraba su estilo y su visión del mundo, aquellos ecos empezaban a esfumarse. Por mi parte, en plena Segunda Guerra pasé la primaria entre escuelas públicas en la colonia Guerrero y el Colegio Madrid, rodeado de niños refugiados y maestros de evidente militancia republicana, si no es que de pieles anarquistas o comunistas bajo la bata blanca del magisterio español. Nacho pasó de la adolescencia a la juventud con una intensa pasión por el cine que lo llevaría finalmente a la fotografía, mientras que yo aprendía las primeras disciplinas del trabajo, inculcadas con baqueta por mi padre, en los estudios cinematográficos donde él fue escenógrafo en los años cuarenta y cincuenta.





CUADRO 4. *Stock shots*

A Nacho lo atrapó primero la ilusión del cine mexicano, y después la contundencia humanista del neorrealismo italiano, que él pensaba emular un día con las *Arriflex*, y yo seguí cuadro a cuadro en la foto fija. Fue el mejor fotógrafo de danza que ha habido en México, pasos que años después yo intentaría en vano continuar. Nacho se casó con Alicia Urreta y tuvieron una hija, Pilar, que sería destacada bailarina y coreógrafa. En segundas nupcias se casó con una bailarina de danza moderna, Lucerito Binnqüist, mientras yo también fotografiaba bailarinas y me enamoraba de ellas, las tomaba en payasito, en ensayos o función y les regalaba fotografías, también en vano. Nacho y Lucerito procrearon a Citlalli; ambas viven en Xalapa, donde hace treinta años Nacho se refugió para consolidarse como teórico y maestro de la fotografía. Rocío, la hermana de Nacho, fue una notable bailarina en el mejor momento de la corriente de la danza moderna en México, lo mismo que pocos años después lo fue mi hermana Colombia.





CUADRO 5. Panoramas bajo el Sputnik

En la misma gran ciudad, en el mismo ámbito social y cultural y con muchos amigos comunes, vivimos la Segunda Guerra y el estupor de Hiroshima y Nagasaki; la interminable guerra fría, el triunfalismo nacionalista mexicano y su paulatino desplome; el auge y caída del Realismo Socialista como arte significativo, la gran pintura mexicana y los jóvenes de "la ruptura" zarandeándola; el asombro por el Sputnik y los satélites artificiales orbitando la Tierra; la percepción utópica de un cambio inminente que –nadie lo imaginaba– escondía el implacable avance de la derecha mundial; el desarrollismo y la pobreza en cruda competencia hacia polos extremos que al fin conformarían el panorama de la inequidad social como el rostro más visible de la sociedad mexicana. Paisajes biográficos similares nos condujeron, con una década de diferencia, a empuñar la cámara fotográfica con intenciones parecidas, pues yo aprendía a caminar y a ver, mientras Nacho López poseía ya una mirada que despejaba nuevos horizontes.

ARRIBA: Desfile sobre la avenida Juárez. Ciudad de México, ca. 1958. Fondo Nacho López © 406926 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.
IZQUIERDA: Retrato de la bailarina Lucero Binnqüist. Ciudad de México, ca. 1960 (arriba) y Nacho López con un grupo de danza en el descanso de un ensayo. Ciudad de México, ca. 1955. Acervo Familia López Binnqüist.

CUADRO 6. Interiores: fotolitos y talleres

Desde antes aún de conocerlo físicamente, cuando a los veinte años cargaba las cámaras de Guillermo Angulo, mi maestro inicial, admiraba el trabajo de Nacho. En los talleres de Publicaciones Llergo S.A., en la colonia San Rafael, Agustín "Guty" Cajiga era el técnico en fotograbado y un certero analista de la calidad de la fotografía impresa, y de la fotografía misma. En el democrático desorden de aquellos talleres donde se imprimía la revista *Impacto,* todos tenían acceso a todo; así que podía verse a un fotógrafo o un redactor merodeando por entre las anchas mesas de luz del área de formato, o hurgando absorto en la sección de fotolito mientras los positivos en película se secaban antes de tomar su lugar en las planas y entrar al grabado en los rodillos de cobre. Guty gustaba de comparar los resultados de las máquinas de rotograbado bajo su dirección, con los obtenidos en otras publicaciones afines. Él y Angulo hablaban, como poetas, de las fotografías como poemas; y el nombre de Nacho López saltaba de aquí para allá al hablarse sobre el periodismo fotográfico de la época; absorto aprendiz, yo los escuchaba como a dos sacerdotes que hablaban del "más allá", y empezaba a comprender la intrincada trama posible en la superficie de una fotografía. Guty Cajiga especulaba sobre las fallas de impresión en las revistas *Mañana* o *Siempre!* cuando intentaban, sin éxito, reproducir el dramático claroscuro de las fotografías de Nacho. Sólo "los cueros" le quedan bien a *Siempre!*, y eso por las chamacas, no por las fotos acribilladas por la aguada impresión sepia que tanto le gusta a Pagés, decía Cajiga, cargando contra la competencia. Él y Guillermo Angulo concluían que en las revistas *Hoy, Mañana* y *Siempre!*, no se captaban las profundidades de las bajas ni altas luces, ni las amplias gamas que "ellos" conocían en los originales de Nacho. Años antes, ese invaluable conocimiento de los procesos que van desde la entrega de una buena copia en el periódico, hasta su impresión en las páginas impresas, lo había adquirido Nacho con Esteban Cajiga, jefe técnico en los talleres de la revista *Mañana*, y hermano mayor de Agustín.



ARRIBA: Atrio de una iglesia. Ciudad de México, ca. 1955.
DERECHA: Escena callejera a las puertas del Centro Vasco. Ciudad de México, ca. 1958.
Fondo Nacho López © 383256 y 383005 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional.

CUADROS 7 a 15. Secuencia con motor y a todo diafragma

Antonio Rodríguez, el crítico de arte portugués que desde los años cuarenta empezó a dimensionar la fotografía de prensa mexicana con otros ojos, solía visitar el cuarto oscuro de *Impacto*, donde se procesaba el material gráfico de la publicación. Entraban y salían los fotógrafos encabezados por los hermanos Torres, quienes tenían copadas las plazas de la revista a base de un uso impecable del flash de pilas con foquitos *medium peak n° 25*, ya en vías de extinción por la aparición de los estrobos electrónicos. Antonio comentaba la fotografía periodística de la época, y, como Guty, particularmente los innovadores reportajes de López. Un día Antonio apareció con una caja de papel *Kodabromide* de la que extrajo un tambache de fotos. Pertenecían a reportajes o "ensayos" de Nacho, entre los que distinguí el ya clásico "Día de Muertos" en Janitzio. Pero las imágenes que más me impresionaron fueron las tomadas en una delegación de policía, aparentemente con sólo la luz natural. Sin ser propiamente reportero gráfico o fotógrafo de prensa, en los años cincuenta del siglo pasado Nacho estaba liberando a la foto de prensa de la esclavitud del flash o el estrobo, y se aventuraba, influido por la escuela de documentalistas norteamericanos, a usar la luz existente, la famosa *available light*, que fue posible por el desarrollo de lentes más luminosos y películas más sensibles. La admiración técnica y estética por aquellos rostros en la isla de Janitzio, iluminados por la luz de las velas, o por aquellos personajes acongojados declarando o alegando ante la mesa de un ministerio público, captados bajo la sórdida iluminación de la comisaría sin la crudeza del flash; o las imágenes de la carpa Bombay al atardecer lluvioso, y las coristas en sus mínimos camerinos, o la muerte de Juanita, aún perduran en mi memoria visual. No importa que al volver sobre esas fotos, años después, haya notado el uso de una bien disimulada iluminación artificial, lo que demuestra su pasión por la tramoya y la truculencia cinematográfica. Nacho derribaba así muchos de los cánones establecidos en la fotografía documental en México, y creaba una escuela de interpretar los hechos bajo condiciones ambientales difíciles sin la utilización del aplanador destello del flash.



CUADRO 16. Maestros en *flash back*

Fue en un atardecer invernal de 1954 cuando Guillermo Angulo me condujo al despacho de Nacho, en un edificio cercano a la Alameda Central, sobre la avenida Balderas. Era una ocasión privilegiada para un joven que había asumido la fotografía como una vocación vital y tenía necesidad de ídolos y guías. Nacho era para mí el más destacado porque sus imágenes tocaban mi sensibilidad, imbuida por la idea socialista y por una carga entre rebelde y solidaria, como la que percibía en su trabajo. Nacho me saludó con cordial sencillez que de inmediato comparé con la parquedad y distancia de otro maestro recientemente conocido, Manuel Álvarez Bravo, a quien había visitado acompañando a Antonio Rodríguez. Tuve suerte esa tarde porque allí estaba también Rubén Gámez, recién llegado de alguna escuela de fotografía en los Estados Unidos a la que hacía referencia. Los tres maestros hablaron más de cine que de fija, con profusión de datos sobre directores, películas, cámaras y materiales. Rubén llevaba una serie de imágenes suyas de formatos en extremo verticales u horizontales, con la idea de romper las proporciones usuales en los papeles fotográficos. Por lo que recuerdo, estaba ya de lleno en el cine y la fija era solamente una referencia. Sin embargo, me sorprendió la información y conocimientos sobre cine que Nacho exhibió en aquella ocasión.



CUADRO 17. Imágenes solarizadas en *travelling* sin fin

Como lo recuerdo, el despacho de Nacho estaba dividido en dos amplias áreas, una de ellas, del lado izquierdo, habilitada como un cómodo cuarto oscuro con todos los implementos para el proceso. En la primera estancia había varias imágenes en los espacios libres, pero al entrar al laboratorio recuerdo un muro que fue otra revelación de las muchas que me fueron marcando como futuro fotógrafo. Era una especie de *collage* aleatorio donde las fotos sin duda se habían ido añadiendo una junto a la otra conforme pasaban a la categoría de descartes, repetidas o copias no definitivas. En lugar de tirarlas, supongo, Nacho las iba clavando sucesivamente. Tal vez hubiera alguna disposición para jugar con las densidades de las imágenes más que con el registro de las formas, ya que éstas iban de una panorámica a unas manos, de una bailarina a un barrendero, del rostro atormentado de una mujer tajada por una violenta sombra, a un niño sonriente mirando a quien lo miraba. Pero el espectáculo de formas claras y oscuras era alucinante para cualquiera. En ese muro junto a una mesa larga se amotinaban, sin orden ni concierto aparentes, decenas de rostros, barriadas, calles, edificios, niños, campesinos, paisajes, globos, estatuas, manos, ojos, siluetas, sombras, formas nada más. Tuve la impresión de que en esa pequeña pared estaban retenida la vida y los pasos del fotógrafo a través de ella. Me sentí arrobado, empequeñecido, y al mismo tiempo inquieto y estimulado. Poco después entraron Nacho y los otros fotógrafos y con su voz parsimoniosa de barítono, Nacho explicó algunas de las imágenes. ¿Qué te parece? creo que me preguntó Angulo, y yo no pude contestar. Esa visita a la oficina de Nacho López marcó una amistad que duraría desde esa fecha hasta 1986, año de su muerte. Esa amistad alternó prolongadas ausencias con encuentros frecuentes o fortuitos.



ARRIBA: Puesto de estampas en una esquina de la calzada del Niño perdido. Ciudad de México, ca. 1952. Fondo Nacho López © 382325 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.
IZQUIERDA: Estudio fotográfico de Nacho López. Ciudad de México, ca. 1955. Acervo Familia López Binnqüist.

CUADRO (foco crítico en diafragma abierto)

En 1956 una fotografía mía ilustró la portada de la revista *Impacto*, y mi primer impulso fue tomar un taxi a la calle de Obrero Mundial, donde Nacho vivía casado con la compositora Alicia Urreta, para entregarle un ejemplar. Estaba orgulloso del reportaje central a seis páginas acreditado a mi nombre, en cuya técnica y concepción latía su influencia. La foto, en blanco y negro, enseñaba a Gloria Ríos bailando y cantando con gran ímpetu "al son del furioso *rock and roll*", que en aquel noviembre formaba parte de las variedades en el Teatro Blanquita. El reportaje lo logré utilizando las luces cambiantes y coloridas del espectáculo, tal como Nacho lo hacía cuando fotografiaba las funciones de danza moderna en el Palacio de Bellas Artes. Utilicé la luz ambiental con una *Rolleiflex*, y en el cuarto oscuro sobrerevelé y revisé el rollo al final del proceso bajo una opaca luz verde casi invisible. Nacho me había descrito este procedimiento con esa paciencia y generosidad que ya denotaba al futuro maestro, gozoso de compartir sus conocimientos. En esos mediados de los años cincuenta, Nacho había llegado a un magnífico nivel en el manejo de los procesos fotográficos, tanto en la toma planificada, como en la impresión de positivos. Investigaba, experimentaba, proponía y estaba al tanto de los adelantos técnicos y conceptuales a través de las revistas especializadas en fotografía.



ARRIBA: Coristas de una compañía italiana en el Teatro Iris. Esta imagen formó parte del fotorreportaje "Madonas de Nápoles", publicado en *Mañana*, núm. 428, 10 de noviembre de 1951.
DERECHA: Fachada del Teatro Insurgentes anunciando la presentación del musical *Yo, Colón*, protagonizado por Mario Moreno *Cantinflas*. Ciudad de México, 1953.

Fondo Nacho López © 374826 y 396584 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.



CUADROS 14 a 20. *Zoom* in desde *long shot*

Entre 1956 y 1957 Nacho pareció estar harto de la fotografía periodística y levantó las alas hacia su sueño dorado, el cine. Los espacios en las revistas importantes se cerraron, mientras la televisión aún niña avanzaba y desplazaba a la imagen fotográfica. Pero también el cine mexicano iba en picada y Nacho enfrentó dificultades, que serían otra historia que contar. Para desarrollar los proyectos fílmicos que le consumieron varios años, en especial su película *Los hombres cultos*, alternó con el rearmado de viejos reportajes, la edición de series sobre un mismo tema, su trabajo en el Instituto Nacional Indigenista, diversas encomiendas oficiales, y finalmente la enseñanza. En esos años nos vimos poco, sumergido como estaba yo en el periodismo gráfico, y él en la búsqueda de sus tramas cinematográficas de las que habían sido precursores sus ensayos y reportajes. La historia de esta amistad a tropezones la puedo imaginar como un rollo de 35 mm con distintos cuadros, cada uno el "instante decisivo", o memorable, de encuentros en diversas épocas y circunstancias. Si la primera paradoja de nuestra amistad y el mutuo ejercicio de la fotografía se da entre 1955 y 1956, cuando él la abandona y yo ingreso en ella, la segunda ocurre, como el arco inverso del mismo péndulo, cuando Nacho López renuncia a una carrera de largo aliento en el cine, y regresa con nuevos bríos a la fotografía fija, precisamente en el año en que yo la abandonaba, en 1968.

CUADRO 21. Escena nocturna con reloj de pulsera

Tal vez a principios de los setenta, después de algunas comidas y muchos tragos en los bajos del Hotel Roosevelt, donde Nacho se reunía con sus amigos y al cual había bautizado con el nombre de "El túnel del tiempo", dado que se sabía a qué horas se entraba, pero no a cuál se salía, surgió la peregrina idea de juntar algunos archivos fotográficos y dar un servicio de calidad a publicaciones y editoriales. Para formalizar la cuestión se acordó una reunión sin copas, y una noche nos reunimos en su casa de Campana 2, en Mixcoac. Estuvo presente Alfonso Muñoz, Héctor García, Nacho y yo. En algún momento llegó su esposa Lucerito, saludó y nos ofreció tomar lo que quisiéramos del refrigerador. –Hay de todo, se sirven lo que quieran– dijo, y desapareció en su recámara, aterrada con los obstinados monólogos protagonizados por Héctor García. Entre propuestas, a cuál más descabellada, Nacho trataba de centrarnos con su habitual mesura y un sentido común del que los demás carecíamos. Sin haber resuelto los aspectos esenciales que nos reunían, pasamos al último punto: el nombre que llevaría la utópica agencia. Después de una hora de ocurrencias bizantinas y harto de tanta especulación, Nacho propuso dejar ese punto para una próxima reunión, señalando que ya era muy tarde, y preguntando la hora con ganas de que desapareciéramos. Las tres catorce de la mañana, contestó raudo Héctor García. –Tres catorce... muy bien, que ése sea el nombre y nos quitamos de discusiones, tres catorce igual a *pi*, que es una constante en la circunferencia y además es una letra griega. Y así quedó bautizada por Nacho y el reloj de Héctor una agencia fotográfica que nunca existiría.



ARRIBA: **Autor no identificado**. De izquierda a derecha: Rodrigo Moya, Alfonso Muñoz, Óscar Menéndez, Héctor García y Nacho López afuera de la cantina La Guadalupana. Coyoacán, Ciudad de México, 1981. Cortesía Rodrigo Moya.
DERECHA: Manuel Álvarez Bravo, ca. 1970. Fondo Nacho López © 390840 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

CUADRO 22 a 25 (las páginas impresas, los mejores maestros)

El peso de la obra de Álvarez Bravo se reflejaba poco en la obra de Nacho López. La admiraba, sin duda, y hablaba con entusiasmo de sus poderosas virtudes, pero estaba lejos de la búsqueda poética, un tanto formal y estática de don Manuel. Era beligerante en su ruptura radical con los restos de un pictorialismo a veces vestido de mexicanidad y folclorismo, a veces con el ropaje prestado de las corrientes de la Nueva Objetividad, o de un vanguardismo tardío. Las raíces de Nacho me parece encontrarlas en la fotografía directa y documental norteamericana y alemana de la década anterior y posterior a la Segunda Guerra: el periodismo fotográfico de *Life, Paris Match, Look, Du, Vogue* y en tantas otras publicaciones internacionales de las décadas centrales del siglo xx, que nos enseñaron no solamente a ver la crudeza o la belleza de la realidad, sino a concebir la imagen, ya no para clamorosas exposiciones, sino para ordenarlas en las páginas de una revista o un libro.



CUADRO 26-27-28 (dentro desde afuera)

Hasta donde sé, Nacho nunca estuvo en la nómina de ninguna publicación y no cubría información noticiosa. Su reino no era el de perseguir una información determinada o participar en los tumultos de los fotógrafos tras la noticia, ni andaba entre la pintoresca tropa de fotógrafos al vaivén de los acontecimientos políticos, vale decir, de las actividades priístas. Sin embargo, al final de su vida cubrió por contrato actos de propaganda gubernamental con cierta independencia y al margen de los tropeles periodísticos, antecedente que ha sido señalado por detractores ligeros como su sometimiento al mismo sistema que señalaba críticamente en sus imágenes. Su forma de trabajar era pausada si se le compara con la habilidad compulsiva del fotoperiodista, pero esta carencia la suplía con una mirada en profundidad, con meditación en lugar de actualidad, con planeación en lugar de oportunidad. De allí su manera reflexiva de ver las cosas del mundo; de allí su propensión a la puesta en escena, la acción provocada y la actitud posada de muchos de sus personajes. Su pasión postergada por el cine determinó en muchos sentidos su estilo de trabajo. Como paradoja fotográfica, hay que decir que la llamada foto fija es mucho más rápida, impetuosa y móvil, que la cámara de acción del cine, intrínsecamente reflexiva y pausada. Quien maneja bien una cámara y una imagen fija, puede aprender con facilidad a operar y componer en una cámara de cine, pero no al revés. De allí el constante trasiego de fotógrafos de fija al cine mexicano en los años de su apogeo.

CUADRO 28 a 30 de los encuentros fortuitos

Con Nacho me encontré varias veces a la salida de alguna última función de la *Reseña Internacional de Cine* que se realizaba en el Cine Roble. *El año pasado en Marienbad*, de Alain Resnais, le había fascinado y yo no la había entendido. Acompañado de mi ex esposa, discutimos el film en el restorán Noche y Día, en la calle de Milán o Versalles, donde atracaba toda la fauna de jóvenes cinéfilos de temporada después de la última función. A poco se nos unió el cineasta Manuel Michel, incuestionable admirador de la *nueva ola* y todo lo procedente de Francia, como lo atestiguaba la hermosa esposa parisina que lo acompañaba. No tuve ni la alianza de mi mujer, cuya autorizada voz en cuestiones artísticas se unió a la de ambos cineastas. En ese tiempo Nacho pensaba y hablaba sobre cine más que de fotografía fija, archivada en su carpeta de pendientes. A las dos o tres de la mañana nos llevó a nuestra casa en la calle de Lerma, a bordo de su Moskvitch rojo, un auto soviético incómodo como un tractor, pero sólido como uno de aquellos tanques soviéticos T-34 que aplastaron a las *Tiger* y *Phanter* hitlerianos desde Kursk hasta Berlín.



ARRIBA: Óscar Menéndez y Rodrigo Moya en la fiesta organizada con motivo de la aparición de *Los Chontales de Tabasco*. La fotografía fue tomada por Nacho López con la cámara de Rodrigo Moya. Ciudad de México, 1983. Cortesía Rodrigo Moya.
DERECHA: **Andrés Garay**. Paolo Gasparini y Nacho López durante el Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Ciudad de México, 1978.

CUADRO velado (*tilt down-up* sobre trinchera repleta...) (versión corta)

En 1977, a partir de una serie de conversaciones con Pedro Meyer, Nacho y yo nos reencontramos con más frecuencia. Persuadidos por la capacidad propagandística y organizativa de Meyer, de alguna manera –aún con serias reservas que sería largo comentar en este espacio– nos vimos involucrados en los prolegómenos de la creación del Consejo Mexicano de Fotografía. En esos años yo cumplía una década de mi alejamiento radical de la fotografía de prensa, y mis empeños y satisfacciones estaban en otros mundos. Resultó claro que Meyer, entusiasta aficionado del Club Fotográfico de México, y de personalidad ejecutiva cincelada en una academia militarizada para hijos de familias pudientes en los Estados Unidos, requería el apoyo de fotógrafos profesionales de prestigio para darle consistencia a su idea. Con serias dudas, Nacho aceptó participar "a vistas", como él decía, pero yo me alejé radicalmente del proyecto, antes aun de la organización del Primer Coloquio. Nacho y yo habíamos hecho un análisis minucioso de la significación y la orientación que se le estaba imprimiendo a ese organismo, lo mismo que de la personalidad de Meyer, rodeado ya de un grupo de jóvenes fotógrafos deslumbrados por su poder de convocatoria y dominados ya por su autoritarismo elegante, pero sin nexos con la foto documental o de contenido social que se había proclamado como un señuelo izquierdizante en la primera Convocatoria. El Primer Coloquio y otras ferias fotográficas similares me pasaron de noche, pero me sorprendió saber que Nacho había seguido colaborando de alguna manera en ellas, siendo que en conversaciones extensas y bien rociadas de ron coincidíamos en que el Consejo no era más que una espectacular plataforma personal que estaba arrasando con los últimos vestigios de la fotografía directa, humanista y comprometida. Como era de esperar, en algún momento Nacho rompió con el Consejo y personalmente con Pedro Meyer. Tengo la idea de que esos años fueron los de su último intento por tener una tribuna desde donde exponer sus tesis sobre la imagen fotográfica. A partir de esa ruptura Nacho volvió a su vieja condición de lobo solitario y escuchó "el llamado de la selva", que para él fue Xalapa y sus bosques, los vastos cafetales, la soledad pero también los amigos y los discípulos, la especulación, el vino y el humo. Y siempre la búsqueda y la ensoñación.

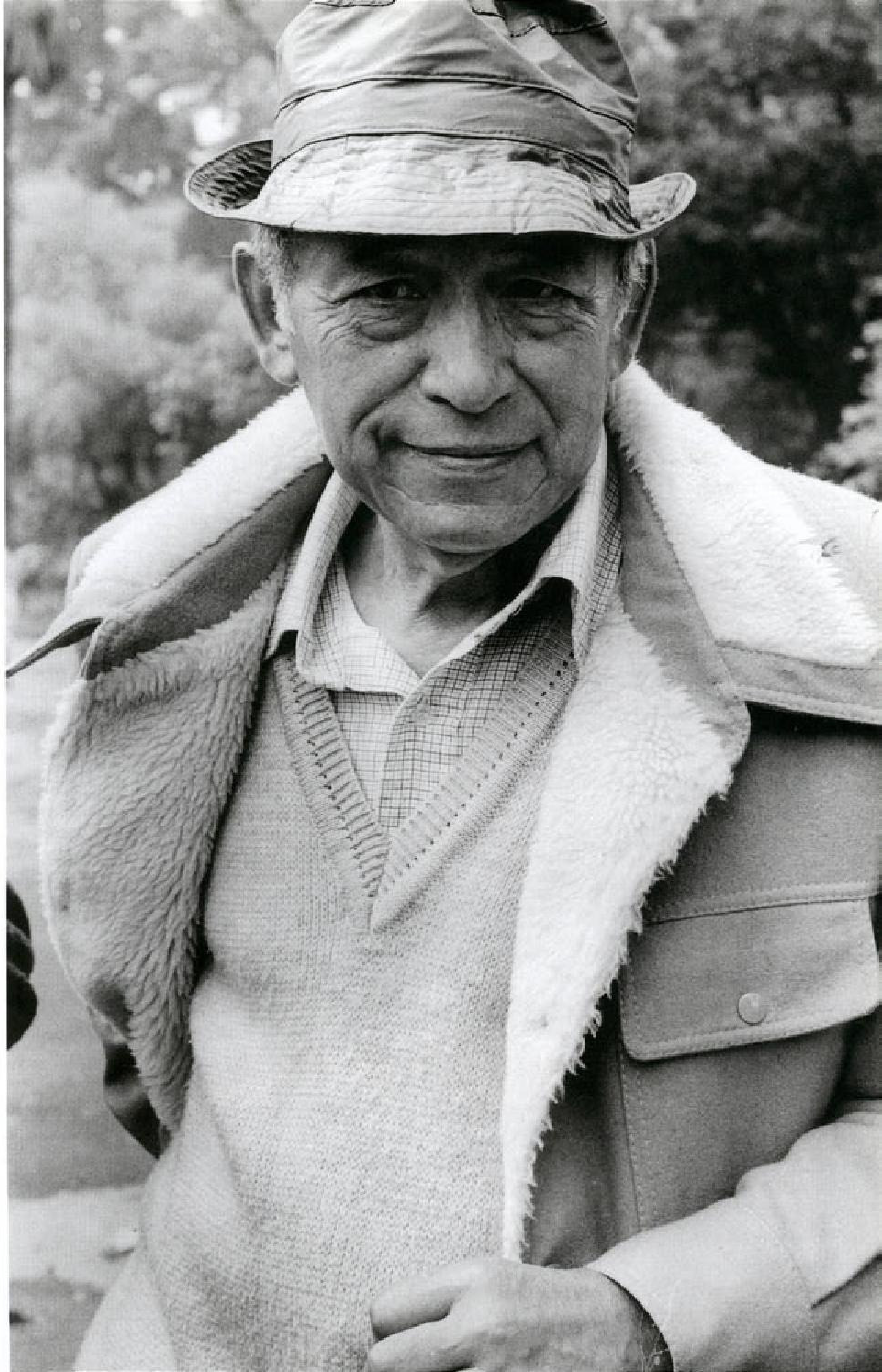


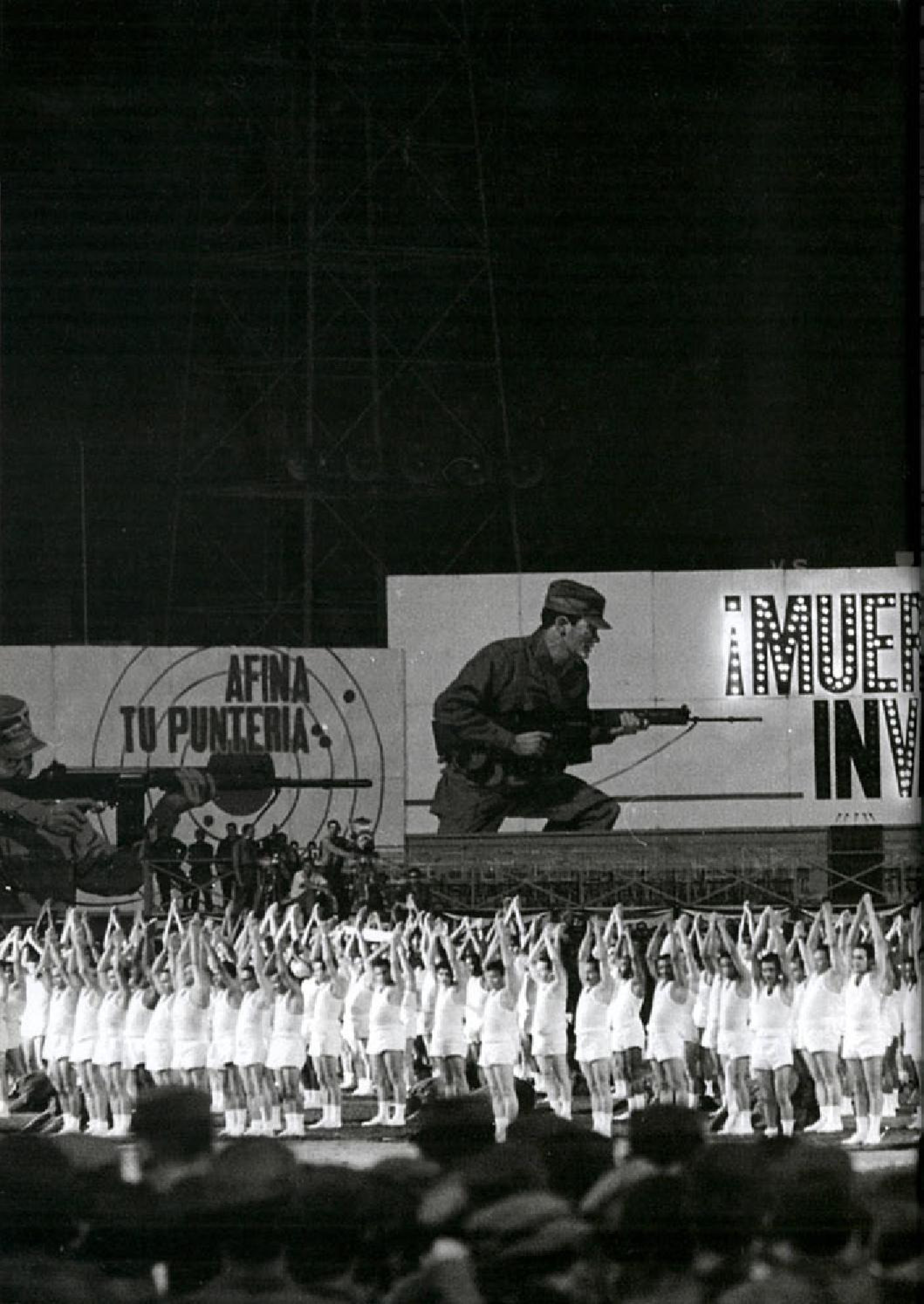
CUADROS de más

Años después, en encuentros aislados o frecuentes que rebotaron a lo largo de casi otros diez años, el discurso de Nacho había vuelto al origen y era sobre foto fija: su función como instrumento personal, político e ideológico; sus poderes y debilidades, su relación con la sociedad, sus lecturas en distintos tiempos y espacios, los medios y su enajenación, la realidad trastocada por el ojo del fotógrafo, pero siempre fiel a su esencia en la imagen final. Sin lugar para promover reportajes o "ensayos" como los de antaño, sin financiamiento, amarrado por sus empeños fallidos de hacer cine, cansado de tantas bregas y viajes y desencantos, Nacho López, de manera casi natural, se inclinó hacia la especulación intelectual y la enseñanza. Su carácter, que yo sentía como búdico por su sonrisa apenas esbozada, y una mirada al mismo tiempo melancólica y penetrante como la de Buda –como lo revela nítidamente el excelente retrato que le tomó Elsa Medina en 1984–, adquirió con los años el sello del maestro que sabe escuchar, y explica o responde claramente. Hablaba pausadamente con su voz de barítono, sin petulancia, siempre interesado en el quehacer de los otros y con escasas referencias a sí mismo. Afirmo que Nacho continuó desde la enseñanza su obra renovadora en la fotografía documental mexicana de mediados del siglo pasado, como lo demuestran decenas de fotógrafos hoy maduros que reconocen su influencia y lo recuerdan con admiración y cariño. Esto no significa que su obra se libre de críticas o incluso de rotundas negaciones. Pero quienes lo juzgan sin siquiera intentar comprender su obra, proclaman sin darse cuenta la desprestigiada idea de la generación espontánea. Y en la fotografía mexicana, como en la evolución de las especies, no hay generación espontánea, sino un *continuum* con sólidos puntos de arranque y renovación, en el que Ignacio López Bocanegra es la piedra angular de la evolución de la fotografía mexicana en la mitad del siglo pasado.

Cuernavaca, septiembre de 2006.

Elsa Medina. Nacho López durante una práctica con sus alumnos de los Cursos Libres de Fotografía del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Parque Hundido, ciudad de México, ca. 1984.




AFINA
TU PUNTERIA
¡MUER
INV


TE AL
ASOR !

CUBA: CRÓNICA PERSONAL

Nacho López

Cuba, mayo-junio de 1966

◆ En un recorrido de dos semanas por Cuba, invitados por el Instituto Cubano de Amistad con los Pueblos, varios periodistas mexicanos tuvimos la oportunidad de objetivar algunas impresiones sobre la realidad cubana. Yo, en lo personal, estaba ansioso de volver a Cuba después de mi primera visita periodística en enero del 59, quince días después que el Comandante Fidel Castro entraba a La Habana. Entonces creo que nadie imaginaba las portentosas dimensiones que la Revolución Cubana adquiría. El pueblo estaba alborozado; eran días de fiesta celebrados en las calles, los cafés, los barrios. El guerrillero bailaba con su compañera en el salón alfombrado del Hotel Havana-Riviera, con la metralleta al hombro que rozaba la cadera de la turista norteamericana. Era una imagen que se ajustaba a la tradicional del cubano despreocupado, parlanchín y alegre, según la idea "beisbolera" que teníamos otros pueblos sobre Cuba. Mientras tanto, el gobierno revolucionario acometió las tareas más inmediatas: cierre de los prostíbulos, cierre de las casas de juego, nacionalización de los bancos, control de divisas, etc. La cosa se ponía seria: los hombres de la Revolución no estaban jugando; se proponían acabar con la vieja estructura feudal, colonialista, capitalista e imperialista. Juicios a los criminales de guerra, paredón, desaparición del ejército de Batista, Reforma Urbana, (de inmediato cada ciudadano pagaría la mitad de la renta por su vivienda), Reforma Agraria (expropiación de los latifundios). Fidel Castro decía en uno de sus discursos: "Si alguien me asesinara, mi muerte no significaría nada pues vendrán otros más radicales que yo".



Ya conocemos el desarrollo de los acontecimientos posteriores a la contrarrevolución, bloqueo norteamericano, la crisis de octubre, la invasión de Bahía de Cochinos, éxodo ilegal, y después autorizado de la minoría disidente.

Volví a Cuba con verdadera curiosidad. ¿Está el pueblo hambriento, oprimido y triste? ¿Ha perdido su carácter festivo? ¿Apoya totalmente a Fidel Castro? ¿Qué opina el hombre de la calle? Y otras interrogantes ociosas que no enumero porque el periodismo de las agencias de información norteamericanas se han encargado de propalar para desprestigiar a la Revolución Cubana. ¿No fue así con los "Mexican bandidos" de Pancho Villa que el General Pershing se encargó de perseguir por órdenes del presidente Wilson para proteger las vidas e intereses norteamericanos?



• Hay moda por las pizzerías en el centro de La Habana. Algunos residentes italianos han impuesto la costumbre. Pizza con pescado, pizza con carne, pizza con queso acompañado con vino español o italiano.

Los restaurantes se llenan de gente durante los sábados y domingos. El poder adquisitivo de las familias es mayor, puesto que todos sus miembros trabajan y el presupuesto familiar se reparte y se disfruta mejor. Pero hay racionamiento. El 12 de marzo de 1962 fue creada la Junta Nacional para la Distribución de Alimentos y estableció una libreta de Control de Abastecimientos. Las causas se debieron a que toda la ciudadanía se encuentra como masa productora y en consecuencia como consumidora. Pero el bloqueo económico norteamericano ha obligado a Cuba a medir la distribución de los productos de consumo como los aceites vegetales, el arroz, el jabón de tocador y de lavar,



PAGS. 402 - 405: Escenas de un mitin en contra de la invasión de Bahía de Cochinos y brigadista de la Revolución cubana (derecha abajo). La Habana, Cuba, 1965.

Fondo Nacho López © 387161, 3817145, 387315 y 387151 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

la pasta de dientes, la carne de res, el pescado, etc. equitativamente, pero sobre todo en las grandes ciudades. Pero si una familia desea disfrutar de una cena, una o tres veces al mes, según que sus miembros trabajen para el presupuesto familiar, acuden a un restaurante donde pueden comer lo que les venga en gana. Durante Batista, las carnicerías estaban llenas de carne para los pocos que podían comprarla. Ahora cada ciudadano o niño recibe tres bisteces por semana en la ciudad o en el campo. Tabaco hay suficiente. Zapatos, dos pares cada seis meses: uno para la calle y otro para el trabajo. Los sábados y los domingos la gente acude a las neverías, a los cafés, come bocadillos de jamonada, con jamón corriente, correoso a veces. Vestidos y lápiz de labios son escasos. Pero la cubana sigue luciendo sus formas enervantes con la falda corta al pasear por las calles. La vida sigue normal en La Habana. Los cines exhiben las mejores películas del mundo. Y hay ron suficiente, el mejor del mundo para los sábados.



Las iglesias católica, protestante, evangelista, hebrea permanecen abiertas a los feligreses. En esta iglesia de Vedado la gente salía después de la misa un domingo en la tarde. Desde el triunfo de la revolución el gobierno expresó su respeto a la fe religiosa, pero le es prohibido al sacerdote, como individuo, atentar e intervenir en asuntos del estado. Si el sacerdote ayuda a la contrarrevolución, va a dar a la cárcel. Benito Juárez al confiscar los bienes del clero y delimitar sus actividades, intentó restarle poder al mismo, ya que el clero detentaba en riqueza y tierras la mayor parte de la nación, lo que le daba fuerza para intervenir políticamente en connivencia con intereses extranjeros afectados por la Reforma. Más tarde nuestra constitución determinó la enseñanza laica que desvincula al espíritu liberal del dogma religioso.

Otras actividades religiosas como la santería, el espiritismo, el vudismo de origen africano también se manifiestan libremente. Por otra parte, hay interés por estudiar el folclor religioso y pagano, para analizar las raíces del arte musical, poético, dancístico y artesanal, y desembocarlo en las expresiones del arte cubano moderno.

La Habana 5 p.m., desde mi habitación del Hotel Habana Libre. Uno que otro murmullo de voces y automóviles por la calle. Una ciudad tranquila pero alerta ante el peligro de invasión que en aquellos días suscitó la captura de una lancha mercenaria y en la muerte del soldado cubano Ramírez López asesinado mientras hacía guardia por una bala norteamericana en una casamata frente a Guantánamo. Parece La Habana una ciudad triste pero es que no existen ya los anuncios de neón que atiborraban las calles reclamando a la Coca Cola, las llantas Firestone, las pinturas Dupont, los automóviles Ford, etc. Sólo al fondo de la foto, junto al Malecón, hay un edificio que ostenta un gigantesco letrero, apagado a estas horas, y que proclama: Patria o Muerte venceremos. Perdido en el horizonte, fuera de las aguas territoriales, el barco Oxford norteamericano espía constantemente las costas habaneras.



Muchos de estos afiches que exaltan la unidad política, el trabajo, el estado de alerta, el apoyo a Vietnam y Santo Domingo se encuentran a pocos trechos en las calles de La Habana, y son escasos en las provincias. Éste, en particular, se refiere a que se deben cortar las cañas cerca de la base y al trabajo diario de tres cargas por cada cortador. Han anunciado que para 1970 la cifra llegará a los 10 millones para satisfacer los convenios de venta ya firmados [con] los países socialistas y no socialistas.

◆ El 22 de marzo de 1959 el comandante Fidel Castro abordó en un discurso el tema de la discriminación racial. Sólo los altos cargos, y también los menores, estaban reservados a los blancos. Los negros ocupaban puestos de sirvientes, veladores, mozos, y se les tenía como el peligro negro, como ahora se le tiene en los Estados Unidos el "Poder Blanco". El negro era, y es todavía en el concepto de algunos revolucionarios que no han logrado deshacerse de los prejuicios, símbolo de lujuria, de atraso mental, de inconsciencia. "[...] Juntos como en la escuela, el niño blanco y el niño negro para que después, también juntos y como hermanos, se ganen la vida en el mismo centro de trabajo el hombre blanco y el hombre negro [...]". Y Fidel Castro dijo esa noche: "a los que se dicen cristianos y son racistas; los que se dicen martianos y son racistas; los que se creen cultos y son racistas [...]".

Ahora es fácil ver al negro ocupar cargos administrativos, entrar a un restaurante y ser servido con la misma atingencia que al blanco. Mujeres negras manejando el soplete

ARRIBA: Bohío donde vivía José Dopico Valle antes del triunfo de la Revolución cubana. Cuba, 1965.
IZQUIERDA: Muro con estampas enmarcadas del comandante Camilo Cienfuegos y de la Virgen de la Caridad del Cobre. Cuba, 1965.

Fondo Nacho López © 406647 y 387588 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.



de acetileno, mujeres negras impartiendo como maestras las primeras lecciones a los niños blancos.

• Al abandonar la alta burguesía el país, dejó los suntuosos edificios, residencias, apartamentos, los que ahora son ocupados como albergues, por separado, por niños y niñas becarios. Se calcula que de Miramar y del Vedado salieron cerca de 200 mil burgueses, y del Municipio de Miramar aproximadamente el 80% de sus habitantes.

El ser becario implica una calificación que el mismo alumno se ha ganado por su aplicación en los estudios. Aquellos becarios que no llegan a calificar en los estudios por falta de vocación o capacidad, se les envía a otra especialidad o se les reacomoda en otros trabajos de acuerdo a su habilidad.

El alumnado en las escuelas primarias es actualmente de 1 400,000 en comparación al año 58-59 que era de 581 612. En tanto que en la secundaria básica en 58-59 era de 27 278, y ahora es de 135 745. Según el informe de la UNESCO y la Oficina Internacional de Educación emitido en 1963, Cuba ocupa actualmente el primer lugar en Latinoamérica con un 69% del presupuesto destinado a la educación.

Fragmentos tomados de una crónica inédita de Nacho López.
Las fotografías que acompañan esta pieza no corresponden con las seleccionadas por el autor para su publicación. Acervo Familia López Binnqüist.

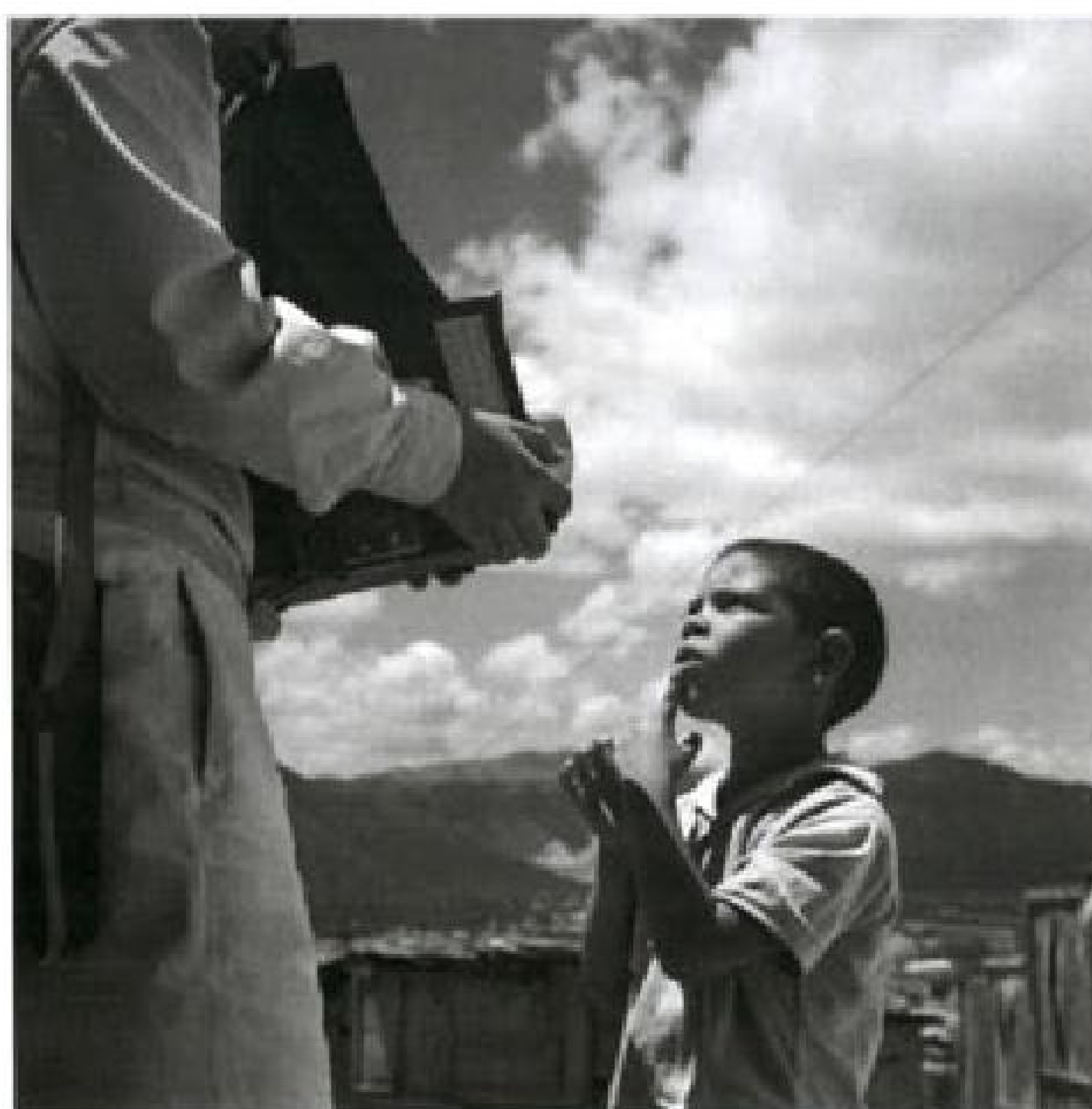
ARRIBA: Malecón de La Habana, Cuba, 1965.
DERECHA: *El chimuelo*, Cuba, 1965.




TEMPORADA 1951
JOSE DE J. ACEVES
PRESENTA
LOS
ENDEMONIADOS
De Michel DURAPOUR
Trad. Ceferino Avecilla
Decorado de JULIO PRIETO
CON CARMEN SAGREDO. MARINA HERRERA
FRANCISCO MULLER ROLANDO SANMART
LORENZO RODAS Y MARIA DARIA
SENSACIONAL
HOY
FLOR
SILVESTRE
MARIA
VICTORIA
IADOS
AFOUR
vecilla
LIO PRIETO
MARINA HERRERA
LANDO SANMARTIN
MARIA DARIA
ONAL

EL ARREGLO CON LA VIDA NO ES FÁCIL | *Paolo Gasparini*

Después de casi treinta años no es fácil hablar de mi encuentro con Nacho López. Es como revisitar imágenes que nos retraen a lejanas vivencias; como reconocer una serie de viejas fotografías que ahora aparecen interferidas por un nuevo busilis de ofuscación. La dificultad reside en la mirada que se balancea entre el testimonio de antes y los estratos más recientes que afloran en nuestra memoria como salidos de un palimpsesto. Las añadiduras vienen entre la carga de las pasadas emociones y los criterios del presente con sus nuevos juicios y prejuicios acumulados. Este difícil equilibrio genera una sensación de malestar, a veces de infinita tristeza, porque nos recuerda el tiempo transcurrido, tanto tiempo perdido. Los fragmentos de la memoria se desvanecen como en una disolvencia de diapositivas, se quiebran en la nueva imagen en pedazos rotos como los recuerdos...



Y los recuerdos, ya lo sabíamos, son viejas quebrajas que a veces acarrean consigo un aura de reiterados remordimientos. Estoy hablando como un gastado fotógrafo que examina con lupa las hojas algo amarillentas de los *vencidos* contactos, reconociendo en las viejas imágenes los lugares donde estuvimos y fotografiamos. Aparece en el horizonte una marcha de viejos campesinos zapatistas en Anenecuilco o en el ingenio azucarero Tierra y Libertad de Chinameca; la armonía de los gestos de las mujeres tejedoras y de sus niños jugando en Chiapas, o los rostros hieráticos, consumidos por el tiempo y la dignidad defendida, como calaveras de piel y huesos de los indios Tarahumaras, los de la Barranca del Cobre, donde el *tesoro* de la Sierra Madre. Recuerdo las palabras de Juan Rulfo: "Quienes acabaron con los dioses fue esa gente que se llamó 'gente de razón' y que hizo las conquistas de estas tierras... después fue el tiempo. La falta de fe. Porque la falta de fe es como la falta de sangre en las venas...".

Recordar a Nacho me obliga a referirme a los primeros Coloquios de Fotografía que se originaron a finales de los setenta y principio de los ochenta, entre zapateos y zarabandas, tiempos de militancia y compromiso, de zancadillas, polémicas y barrabasadas que nos tocó vivir y compartir por ser fotógrafos empeñosos, *comprometidos* como nos decían

De la serie "Niños". Ciudad de México, 1951 y Caracas, Venezuela, 1948.
Fondo Nacho López © 381586 y 381556 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.



entonces. Es agua pasada, pero algunos vicios y faltas emergerán en el horizonte de los recuerdos.

Conocí a Nacho en el contexto del Primer Coloquio de 1978. Por tener varias ideas en común, algunos conceptos sobre las "importantes tareas" del quehacer fotográfico, participar en iguales bandos y haber recibido ambos varios golpes que siempre nos pasa la vida, nos unió una solidaria amistad y una cálida simpatía. Nos seguimos viendo varias veces hasta 1985, interviniendo en una larga polémica que ya se estaba desmadrando y colaborando en actividades al margen del ya constituido y rápidamente institucionalizado Consejo Mexicano de Fotografía. Nos unía también esa vieja manía de estar pregonando que en el trabajo de un fotógrafo era más importante la preocupación social que la búsqueda estética.

Viéndolo con la mirada de ahora, el supuesto *boom fotográfico latinoamericano* no parece haber engendrado mayores acontecimientos. Hoy se percibe algo desenfocado, sin perfiles nítidos o de importancia, como otro fantasma que se confunde y pierde en el gran espacio americano. Hasta el presente no se vislumbra ese carácter propio que tanto se pretendió imprimirle a la fotografía latinoamericana. Tampoco saltan a la vista los documentos y registros de la tan cacareada "visión crítica del fotógrafo que afina y afirma su percepción expresando las reacciones del hombre ante una sociedad en crisis y procura, en consecuencia, realizar un arte de compromiso y no de evasión", como se planteaba en las bases ideológico-burocráticas, cláusula B, del Consejo Mexicano de Fotografía en 1979. Los comentarios a las tesis y propuestas que Nacho había elaborado con lucidez y presentado con nobleza de antiguo caballero no fueron escuchados y se perdieron en los vientos del desierto del norte. Los altisonantes principios y proclamas se quedaron enfrascados en la tupida selva americana, en tanto que "la responsabilidad que el fotógrafo debe afrontar, tarde o temprano, la necesidad de analizar la carga emotiva e ideológica para definir los fines, intereses y propósitos que sirve", cláusula C de las mismas bases, se camufló, en corto tiempo, en varios *ismos* y *sifrinismos**, en coloridas modas desfilando en alguna capital suramericana.

Con todo el tiempo transcurrido y los recuerdos empañados por tanto llover sobre mojado, no es fácil rememorar las razones de entonces y los argumentos que se discutieron. Entre la movediza certeza de mis escasas ideas del presente y la inconstancia

* Sifrino: término con el que en Venezuela se designa a jóvenes pretenciosos que adolecen de afectación. En México su equivalente corresponde a los "pirruris".

de las viejas opiniones que fondean en el duermevela de mi memoria, sin duda van a salir mezcladas cosas del ayer con otras del hoy. Trastocando tiempos y trastornando opiniones, reiterando ideas asumidas por Nacho, por mí o por ambos, reales, imaginarias, hasta inventadas, voy a correr el riesgo de confundir las cartas puestas sobre la mesa. Pero no importa: serán epifanías en el flujo de mis recuerdos con las que de seguro, una vez más, Nacho y yo coincidiríamos en la manera de ver lo que acontece en el nuevo panorama fotográfico.



Sucede que cambian las personas, los nombres, géneros y nomenclaturas, pero los problemas de fondo permanecen. Si nos encontráramos Nacho y yo, por ejemplo, en una cervecería de la colonia Condesa podríamos continuar una conversación interrumpida. Seguramente retomaríamos, con óptica rejuvenecida, algunas de las *cuestiones de fondo*: seguiríamos afirmando que el *problema del lenguaje* es fundamental, que sigue y seguirá estando sobre el tapete; que tenemos que expresarnos con nuestro propio y auténtico estilo, pero con *honestidad* y decir lo que pensamos y lo que sentimos *jugando limpio*. Me vienen a la mente los primeros diálogos con Nacho. No eran sobre coloquios o congresos, publicaciones, galerías o exposiciones, tampoco sobre cámaras y lentes. Sus preocupaciones eran de orden moral. Insistía con énfasis sobre la responsabilidad y el compromiso del fotógrafo que pretende "capturar" el mundo indígena. Subrayaba la necesidad de una verdadera decencia si se pretende penetrar en esa cultura, *en el lugar del Otro*, y actuar con moderación, sin trucos ni malabarismos. El testimonio del fotógrafo, decía Nacho, termina siendo siempre un documento sociológico-visual "aun cuando el fotógrafo se considere artista y maneje un 'lenguaje de expresión'". En tal caso, con más razón tendrá que "colocarse en las mismas entrañas, [porque solamente así logrará] revisitar su mundo, revivir *la visión de los vencidos*".

Nacho hablaba de los temas que más había trabajado: la vida de la ciudad, los niños, el mundo indígena, las cárceles, las fiestas, la religión, los desposeídos, los pobres, la muerte. Mientras Nacho hablaba, se perfilaban en mi mente sus fotografías; como ahora, mientras escribo, se recomponen en mi recuerdo, a semejanza de una procesión de fantasmas desadornos, los humildes y desamparados de siempre.

"¡Artistas críticos!" nos llamaba Nacho con cierta ironía y desconfianza a los fotógrafos que no éramos reporteros, documentalistas o antropólogos visuales. Y me pregun-

ARRIBA: De la serie "Niños", 1950.
IZQUIERDA: De la serie "Campesinos", ca. 1950.
Fondo Nacho López © 381096 y 381794 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca



taba si yo pensaba que esos fotógrafos ejercían el oficio de manera suficientemente honesta; si eran decentes y si se proponían, al menos, alguna moderación para suavizar ese supuesto derecho y prepotencia que ejercían, restregando sus cámaras en las narices y metiéndose a la fuerza en la vida de los demás. Porque, añadía, es importante comprender y apreciar de verdad el testimonio que nos están ofreciendo *los fotografiados*, dado que ése es el *verdadero*, el más importante y no el otro, el que llamamos el "testimonio gráfico". Hay que respetar a los humildes y no utilizarlos *como objetos* en los reportajes. Insistía mucho en la necesidad de rescatar la dignidad del mundo indígena y campesino, de los pobres, porque son ellos los que realmente tienen mucho mundo y humanidad, procurando representarlos en nuestros trabajos fotográficos sin trucos, disfraces ni retórica: *sin contrabandos*.

Ahora, en esta era del narcotráfico, el contrabando se quedó chiquito. Cuando pienso en ese comercio fraudulento, se me llena la cabeza de infinitos pixeles, transportados y transformados por el descomedido *Photoshop*, que con tremenda impudicia y facilidad *captura*, destruye y borra lo que no conviene. Pienso en la *dicotomía*, para usar la palabrita de entonces, entre una *fotografía perversa y al servicio de la mentira* (como entonces llamaba Nacho, por ejemplo a la estetizante fotografía pictórica), *corrupta y mal engendro de la computadora viciada para cocinar fraudes* (diríamos nosotros en el presente), y una *fotografía necesaria* (como ambos la llamábamos), *a nivel de ojo y transparente* (añadiríamos hoy), *para vernos mejor*, para ver y darnos cuenta, para comprender un poco más lo que allí, en ese sucio pedazo de historia que nos ha tocado vivir ahora, está pasando.

Las vertientes dominantes de la época se dividían entre una fotografía realista y otra abstracta, entre una búsqueda estetizante, formalista y otra de contenido. Aquellos no eran tiempos de la llamada fotografía *directa* o *construida*, de agregar pixeles para resaltar tetas, cocinar programas, camuflar conteos y concertar *paquetes* artísticos o electorales. Nacho pregonaba la necesidad de una fotografía honesta y respetuosa para con los humildes y desamparados, que *no se les usara para fines artísticos*, porque sería una perversión manipularlos de esa manera metiéndose así unos billetes o creándose fama de *fotógrafos-artistas de la lente*.

Interior de un mercado. Guadalajara, Jalisco, ca. 1950.
Fondo Nacho López © 381389 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca

Nacho no olvidaba añadir, con la cordura que lo caracterizaba, que el principal problema de los fotógrafos sigue siendo el de ganarse la vida, lo que no resulta fácil en este mundo capitalista. La *fotografía crítica* no entra en las galerías y menos en las paredes de los burgueses. Tenemos que luchar para que nos paguen lo justo por nuestros trabajos. Decía que el fotógrafo tiene siempre una gran responsabilidad con el material elaborado; tiene que velar por sus derechos y por el control de sus imágenes hasta donde sea posible. Afirmaba que lo correcto es que los archivos sean comprados por el Estado y que los fotógrafos no tienen porqué donarlos.

En fin, cosas de otros tiempos... Al Nacho de entonces le preocupaban mucho estas cuestiones que ahora parecen casi burocráticas. Pero también nos reíamos mucho, el cielo aún no estaba oscurecido por los nubarrones digitales y seguíamos comentando pasadas aventuras o posibles travesuras. Las de siempre, las de la vida, en fin.

Con su acumulada experiencia y conocida sabiduría me hablaba de sus trabajos y de sus viajes por el vasto México indígena. Al mismo tiempo, me preguntaba por mis recorridos y por mi libro *Para verte mejor, América latina*, que pocos años antes había sido publicado por Siglo XXI de México. Tanto él como yo habíamos "ensayado", como le gusta decir a John Mraz, en el mismo terreno, enfocando los mismos temas: el ambiente urbano, los contrastes sociales, los pueblos indígenas –Nacho el de la Sierra Madre, yo el de los Países Andinos–. Como teníamos las mismas preocupaciones, hablábamos de lo mismo y comprobábamos la similitud de los problemas: los que siempre acompañan estos paisajes americanos, aquí o allá, que habíamos vivido y fotografiado bajo el mismo cielo de este Tercer Mundo.

Nos unían las ideas, alguna vieja utopía –¡la esperanza nunca muere!– y la confianza en aquel *mundo y hombre nuevo* por venir. Impregnados por un *romanticismo* que formaba parte de lo revolucionario. Persuadidos por la retórica de entonces, que nuestras fotografías de denuncia y testimonio formaban parte de un eslabón más del debate cultural, social, político y moral, nos empeñábamos en la búsqueda de una *fotografía necesaria*: ¡ése era el punto! La lección de Henri Cartier-Bresson como testigo estremecido de la historia, nos había marcado profundamente. Pero nosotros pretendíamos ser los protagonistas de esta Historia; actuar a conciencia en la construcción de *la ciudad futura*, de la nueva sociedad por venir.

Digamos que con el paso del tiempo, cambia el cristal con que se mira. Difícilmente, hoy en día, algún joven fotógrafo de la era digital pretendería, con sus rectangulitos de papel ocho por diez pulgadas, impresos en fibra o resina plástica, cambiar el mundo o transformar las conciencias.

De todas maneras, vaya como vaya este nuevo mundo, no me parece que nuestras ideas de entonces –un poco ingenuas, sin duda, pero que esgrimíamos con temeraria valentía– fueran tan estrafalarias y extemporáneas. Eran el producto de los tiempos, de las teorías y praxis puestas en ejecución por los movimientos revolucionarios de entonces: desde *La hora de los hornos* a *Las memorias del subdesarrollo*, pasando por *Los condenados de la tierra* hasta la Revolución Cubana y el Che Guevara: la *Revolución en la revolución*. Eran corazonadas sinceras de muchos intelectuales y artistas, incluyendo también algunos comprometidos fotógrafos. Era época de tomar partido, de pronun-

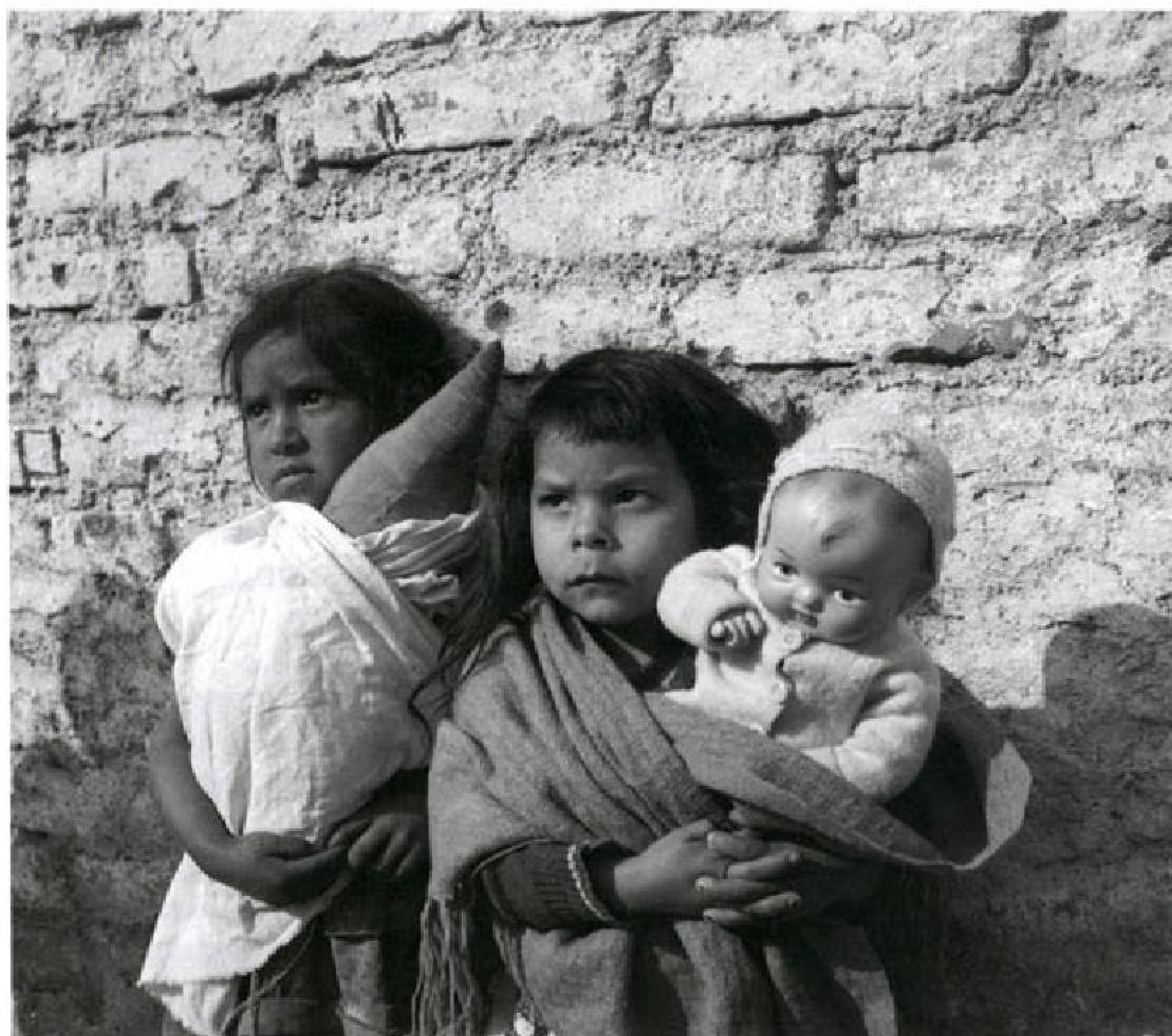
ciarse e identificarse casi inevitablemente con la izquierda, con el discurso antiimperialista en el ajetreo revolucionario. Como artistas que éramos, la tarea consistía en abrir cauces, orientando las voluntades en la práctica revolucionaria, y producir *un arte con mensaje* que subrayara las contradicciones y la siempre presente, inevitable, lucha de clases. La fotografía, por ser un arte tan inseparable de la realidad, de lo social y lo político, tenía que reflejar la historia sin esquivarla y al mismo tiempo combatir el capitalismo. Así de simple. Lo afirmaba hasta Carlos Monsiváis. ¡Qué tiempos aquéllos!

Después... después resultó que el hombre nuevo no llegó o no pudo presentarse en la escena de la Historia antes de que terminara el Espectáculo. Hace treinta años, Francis Fukuyama era un muchachito, la URSS indisoluble, Carlos Salinas todavía no empujaba a los ciudadanos mexicanos al Primer Mundo y Régis Debray estaba en el terreno de transición entre la teoría del foco y la semiótica. Por entonces yo paseaba con Nacho entre la neblina contaminada de la ciudad de México, nuestras preguntas se cruzaban y nuestro diálogo casi siempre terminaba dándonos mutuamente la razón a partir de los mismos argumentos, de las mismas ilusiones, tal vez en las primeras sombras de desencanto que se asomaban en el cielo fosfórico y a veces tan transparente de México. Para terminar, Nacho, *ciudadano experimentado* y moderno observador de la ciudad, con su gran sabiduría y sentido del humor, remataba la conversación con su consabida y definitiva sentencia: "Hay que procurar comer. El arreglo con la vida no es fácil".

Lo conocí un poco al margen de las reuniones y mesas de trabajo que se llevaban a cabo en el Museo de Antropología durante el Primer Coloquio. En esta ocasión y durante los años siguientes nos vimos muchas veces. Cada vez que yo podía, viajaba a México atraído por ese gran asentamiento de naturales escenografías y reales personajes. Sentía que me movía en un paisaje humano que contrastaba infinitamente con otro acartonado, expresamente preparado y publicitado para satisfacer el apetito exótico de turistas y fotógrafos. Yo quería captar lo que estaba detrás de ese gran telón de fondo pintado con los colores y la insignia del PRI. Quería sumergirme en ese manantial de humanidad que había producido la Revolución, sus mitos y leyendas, cuya representación en murales, cine y fotografías habían alimentado, desde mi adolescencia, un gran respeto y admiración. El contenido y la forma de las imágenes de Tina Modotti, Paul Strand, Manuel Álvarez Bravo y Nacho López me habían marcado profundamente, desde los años italianos de mi formación, fortificando mi adhesión al neorrealismo y posteriormente a los movimientos de la *fotografía comprometida* (aunque Régis Debray haya asegurado unos años después que la figura del *intelectual comprometido*, es una expresión que se ha vuelto obscena).

En ese Primer Coloquio, con aires de asamblea libertaria, me encontré con dos de sus protagonistas en carne y hueso, y me sentí realmente recompensado. Conocía, respetaba desde siempre, a Manuel Álvarez Bravo, maestro fundador indiscutible de la fotografía latinoamericana. Ya conocía y admiraba los reportajes de Nacho López, auténtico representante de la conciencia social en el panorama de la fotografía latinoamericana. Cuando le conocí personalmente, aprendí entonces a quererlo también como amigo.

A Tina Modotti me une desde siempre el recuerdo y un gran respeto por sus excelencias artísticas y morales, así como su compromiso político. Siempre sentí una tre-



menda tristeza por la trágica historia de su vida. Una espiral que la hermosa ninfa inició, emigrante adolescente desde Údine, en el Friuli –región donde nació, lugar de la *mejor juventud*, donde yo también nací–, en un bastimento de tercera clase, hasta California y después México, y después amores y muertes, traiciones y destierro, y después guerras y otro exilio, y otra vez México y morir. Tal vez asesinada.

A Paul Strand lo había conocido hace años. La película *Redes* que fotografió en México y sus portafolios mexicanos fueron mi primera gran iluminación, la transparencia que me introdujo en el mundo de la fotografía. Después fue mi gran maestro, el que me guió en el aprendizaje de fotógrafo, y me apoyó muchísimo cuando viví y trabajé en Cuba. Con tantas emociones y recuerdos, metido en la gran euforia de este primer cabildo de la fotografía latinoamericana, no me acuerdo si un tanto ruborizado, me sentí digno por virtud y méritos, y contento por contribuir con mi energía, discurso e imágenes a ese nuevo capítulo de la fotografía comprometida y militante.

Caminábamos Nacho y yo por las calles del centro o nos encontrábamos en una tasca de la Roma, a veces también con Rodrigo Moya, amigo, fotógrafo y gran reportero de las guerrillas de América, pero que había guardado sus cámaras para meterse en una

Imagen que formó parte del fotorreportaje "Yo también he sido niño bueno...", publicado en *Mañana*, núm. 383, 30 de diciembre de 1950. Fondo Nacho López © 381314 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca

revista de mar y pesca. Un día Nacho se apareció con Juan Rulfo y me invitaron a salir del Distrito Federal, el fin de semana, a sacar fotos. No me acuerdo lo que traía yo entre manos, pero tuve que decirles que no, que no podía acompañarlos: ¡por pendejo, sería!, me lo repito desde entonces hasta el día de hoy: ¡por pendejo! Este recuerdo siempre regresa acompañado del remordimiento tradicional. Tengo en mi biblioteca el libro *La fotografía: un arte intermedio* de Pierre Bourdieu que un día me regaló Nacho. El libro viene con algunas anotaciones y subrayados suyos. Hay uno que no me sorprende y me divierte todavía: "los fotógrafos fanáticos sobreabundan más entre los solteros que entre los casados y el porcentaje de participación en clubes de fotografía disminuye notablemente con el matrimonio". Seguramente Nacho pensaría, con o sin razón, con cierto machismo, que un hombre normal, sano, sin rollos en la cabeza y teniendo una buena fémina a su lado, jamás se adentraría en los enrollados caminos de la fotografía. Platicábamos hasta muy tarde en la noche, en su casa, allá lejos, por Tlalpan, tomando ron o tequila, y en casa de Paolo Gori, otro fotógrafo amigo y tocayo, también friulano de Údine, que muy amablemente me hospedaba en su casa de la Roma.

"El Primer Coloquio se celebró en la posdata de las ilusiones. Cuando ya estaba desenfocado el proceso de transformación social y cultural en el cual algunos habíamos creído. Cuando ya estábamos *saliéndonos de foco* los que pensábamos que también la fotografía con su carga y capacidad expresiva, podría juramentarse como interlocutor en la diatriba cultural". Esto lo escribí unos cuantos años después, para el audiovisual *El lugar de la fotografía*, que presenté como ponencia en el Quinto Coloquio en 1996, en el Centro Nacional de las Artes. No hubo comentarios, porque los nuevos funcionarios (la nueva



De la serie "Niños", Culiacán, Sinaloa, 1954. Fondo Nacho López © 381414 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca

nomenclatura), me programaron entre dos ponencias; se acabó el tiempo y se pasó inmediatamente al programa siguiente.

La organización y la pompa del Primer Coloquio fueron realmente imponentes. Parecía de verdad un *boom*: la gran explosión de la fotografía latinoamericana floreciendo en época de democracia. Sin embargo Nacho era un conocedor de los intríngulis del arte y la política. Con su experimentado sentido de ensayista y reportero expresó esas dos partes. Recuerdo la fotografía *Frustración* de 1948, año del golpe militar en Venezuela que tumbó a Rómulo Gallegos, en la que la imagen de un desnudo artístico es lanzado al bote de la basura como si con ello se deshiciera de una modernidad complaciente. Tenía sin duda un afinado ojo crítico que sabía enfocar nítidamente a las cosas tal como son, ya fuera una *inconsistencia* de la modernidad como el desnudo en el cesto o a los falsos procesos revolucionarios. Durante el Coloquio me dijo sin vacilar ni un momento, con tal fuerza como si hubiese lanzado sus lúcidas ideas sobre una pantalla, lo siguiente:

> Aquí no hay *boom* de la fotografía ni míster Bloom que valga: éste es un 'charrismo' fotográfico y el CMF, el *comefot*, como tú lo llamas, ha adulterado y desvirtuado paulatinamente los planteamientos ideológicos iniciales y se está convirtiendo en un club fotográfico liberaloide. Los que están allí son una élite de fotógrafos en busca de privilegios, empeñados en diversiones esteticistas para aparentar ser rápidamente artistas. La mayoría son oportunistas en busca de éxitos y glorias personales. Nunca les interesó realmente una fotografía que profundizara las contradicciones y que fuera un instrumento crítico de denuncia social de las sociedades latinoamericanas.
>
> Aquí en México tampoco hay democracia. Aquí tenemos el reinado del PRI y desde hace demasiados años nos gobierna con fraudes, abusos, represiones, es una oligarquía de bandidos, aliada y respaldada por el imperialismo yanqui... Y no es un cuento de viejas, a los gringos nosotros los tenemos aquí mismo, encimados en nuestras cabezas y chingándonos desde siempre.

Nacho López no estaba de acuerdo con los planteamientos y piruetas del CMF y renunció casi desde el principio de su creación. Después vinieron las impugnaciones. Continuaron los consejos y barrumbadas, congresos, barrabasadas y coloquios, magañas y polémicas, jactancias maquilladas de nacionalismos y muchos oportunismos.

Algún barrabás se agitaba en los pasillos del nuevo fotoclub, mal disfrazado de inventor de nuevas vanguardias. Había hasta sensibles poetas –¿Mao Zedong no era también poeta, pues?–, y acuciosos críticos de arte convocaban asambleas y excomulgaban a herejes y cristianos. De la apacible isla de Cuba –"de donde son los cantantes"– llegó la inquisitoria, y desde allá, comisarios mexicanos y cubanos, latinoamericanos todos, lanzaban las actas del Tribunal de las Artes, los papeles de la UNEAC y del Comefot, –"de aquí son los firmantes, ¿los farsantes?"–, excomulgando y sacando de foros y coloquios a infieles y disidentes; desautorizados fotógrafos...

Con el pasar del tiempo, también las cosas cambian, como los modelos de las cámaras. Cambian también los visores y la visión de las cosas. Y muchas fotografías *ya no son tan necesarias*. Poco a poco, fotógrafos, museos e instituciones, casi siempre siguiendo

modas que llegaban de Estados Unidos y Europa, empezaron a embellecer América Latina con arte y fotografías. Si se me permite exagerar la nota, en contados años se pasó de los Coloquios a los Fotoseptiembres, de la foto documental a la foto para museos, de *Fotografía y Sociedad* a *Arte y Fotografía*, de foto comprometida a foto artística, de foto directa a foto construida, de la *fotografía como expresión militante* a la *fotografía de productos y publicidad*, de los reportajes sobre indios y gitanos a paneles con las radiografías de la dentadura de la abuela de Sarita –mientras más grandes son las fotos más importantes son los artistas–. Se pasó de la *foto necesaria* a *fotos al servicio de la mentira*, a muchas fotos pornográficas, del descarnado realismo a la *sifrinas* afectaciones pendientes de las modas. De una foto pura y simple de ocho por diez en blanco y negro, como tantas que sacábamos Nacho y los demás fotógrafos, a las grandes ampliaciones de coloridos coloretes, digamos un poco "charros", pixelados a la moda pictorialista-impresionista de hace 150 años.

Lo mismo que hicieron con ese pobre *gattopardo*, caramba, ¡cambiarlo todo para no cambiar nada! Lo digitalizaron con pinceladas pixeladas para dejarlo como una pintura del siglo antepasado, como gato mojado. Es decir, más de 150 años de tecnología para rehacer con la maquinita lo que antes hacían los aplicados pintores del impresionismo: como siempre, para sumar mentiras, otro abuso y fraude con los poderosos programas concertados. Mira tú, ¡cuántas idas y vueltas da este mundo!

Desde 1961, cuando vivía en Cuba y Edmundo Desnoes inventó la teoría de la *fotomentira*, hasta Fontcuberta que en los noventa moderniza el invento con nuevos accesorios y declara, como una primicia, que *toda fotografía es una ficción que se presenta como verdadera... y el buen fotógrafo es el que miente bien la verdad*, cabe preguntarse: ¿es que está pasando siempre lo mismo? ¿Anteriormente con las obras de arte y los pixeles y ahora



con los mismos pixeles se borra lo que no está bien en este mundo, se elimina lo sucio y lo feo de los desastres de la guerra? ¿Se borra la muerte? ¿Con dígitos como pixeladas se manipulan y alteran los porcentajes de los mal llamados "transparentes" procesos electorales? ¡Son calamidades que últimamente se repiten y alcanzan desde el *encimado* imperio hasta *los de abajo!*



Reconociendo las fotografías de Nacho de los años cincuenta, me vienen a la mente los poemas de Juan Gelman, los que buscan *dar con la palabra que calla lo que dice*, poemas de amores y penurias, de dolor y muerte, como en tantas imágenes de Nacho López:

> [...] una vida llena de rostros como viajes/
> ¿dónde están esos rostros?/ esos viajes?/
> la vida está desnuda como un mar sin orillas/
> y no puedo volver la vida atrás/
> llevarla hasta tu cuna/
> ni llevarla adelante/
> yo soy menos real que la mesa donde como/
> yo como para ser real como el árbol detrás de la ventana/
> ahora un niño se le paró al lado/
> saca la mano del bolsillo del pantalón/
> abre su palma a la luz
> y piensa que la muerte es la muerte
> y no más que eso/

Poemas que me recuerdan y trasmiten la misma autenticidad y melancolía, el mismo desaliento en estas palabras e imágenes, crudas y despojadas de toda retórica, que están presentes en las preguntas de la poesía de Gelman y son como respuestas en las fotografías de Nacho. Ambas son como un continuo interrogarse sobre la vida que pasa, que ya pasó: *¿por qué tanta miseria, tanta penuria y dolor en estas tierras...?*

Así corrió el tiempo, así fluyen, se asoman y desaparecen tantos recuerdos.

No sé si valdrá la pena, pero a lo mejor alguien armado de paciencia y buena voluntad podría recopilar y ordenar todos los materiales, manifiestos, tesis, polémicas y car-

ARRIBA: Alameda Central, Ciudad de México, ca. 1951.
IZQUIERDA: Tragafuegos. Ciudad de México, ca. 1951.
Fondo Nacho López © 381401 y 387588 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

tas que se produjeron en los coloquios y los consejos de fotografía. Se trata de una gran mole con todo un poco, desde buenas intenciones hasta oportunismos y suciedades, que podrían dar cuenta del panorama de la fotografía mexicana y latinoamericana en esa época tan insólita. Entre muchas barrumbadas, sin duda, los comentarios y textos de Nacho aparecidos en forma de artículos y cartas se destacan sobremanera por su consecuente lucidez y por su profunda sabiduría de experimentado ciudadano fotógrafo.

La última vez que vi a Nacho fue en 1985, después del terremoto. Los dos estábamos deprimidos, cada quien por sus razones afectivas o profesionales, y alterados por el panorama político supercargado de neoliberalismo rapaz y rampante, socialismo tambaleante y con nuestras viejas utopías cada día más obsoletas. Nos encontramos con los alumnos de Juan Acha en el viejo auditorio de la Escuela de San Carlos, donde proyecté algunos de mis ensamblajes con imágenes y sonido. Me dijo que estaba cansado y que el placer de fotografiar y de escribir le daba cierto ánimo. Pero todavía insistía, como un muchacho y hasta el final, en el fundamental de sus principios: "ejercer nuestro oficio de fotógrafos con *el ojo de la honestidad*".

Estábamos envejeciendo. El tiempo transcurrido genera una sensación de malestar, a veces de infinita tristeza, porque nos recuerda el tiempo perdido. A veces me repito las mismas preguntas que lanzaba en el audiovisual *El fotógrafo y la fotografía, la identidad de un malentendido*: ¿En qué devino tanto bochinche? ¿Y para qué tanta prosopopeya? ¿Dónde y cómo terminó tanta jactancia? ¿Para qué se inventó la fotografía? *¿Para conocernos mejor, América Latina?* ¿Para regresar al lugar del crimen? ¿Para que la Kodak y los nuevos fabricantes de pixeles sigan ganando millones, se inventó la fotografía? Para que Victoria, la del *desolvido*, un poco escéptica como siempre, diga: ¿Y tú sigues creyendo?

Aprendimos, ¿verdad Nacho?, que con las fotografías no vamos a cambiar el mundo.

Yo, un trasterrado fotógrafo, aprendí contigo y en la mirada de un viejo indio tarahumara, con la sonrisa de las niñas chiapanecas, y con la ternura del abrazo de una mujer zapatista, que esa testaruda manía nuestra, la de la *fotografía necesaria, a nivel de ojo*, de ese *ojo con honestidad*, con que tú insististe hasta el final, es la única mirada posible.

Decía Juan Rulfo: "la falta de fe es como la falta de sangre en las venas". Sabemos que la *fotomentira de Judas* y el *vampiro pixeldigital* ya chuparon gran parte de la sangre, la fe y la verdad. Sabemos que el chorreado pájaro fotografiado en Kuwait durante la guerra del Golfo había sido fotografiado chorreando petróleo en las costas de Alaska. Una mentira más, como tantas. También sabemos, porque allí estaban, que los pobres soldados con la barriga explotada y los miembros diseminados en el desierto, sí eran de Irak.

Al final siempre ocurre lo mismo, porque como decía Nacho: "el arreglo con la vida no es fácil", porque "la exacta longitud de un cadáver se ajusta a la tarifa de las funerarias", porque "al final, y de cualquier modo, otro número se archiva en el panteón", porque, lo sabemos todos, desposeídos desadornos, ciudadanos o fotógrafos, la muerte no es una mentira.

Caracas, septiembre de 2006.



Adivinadora en el mercado de Tepoztlán, Morelos, ca. 1950.
Fondo Nacho López © 383052 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.



El escritor Juan Rulfo y el diseñador Vicente Rojo trabajando en la edición del catálogo que acompañó la exposición *El mundo de Juan Rulfo*, presentada en el Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México, 1980.

EL FOTÓGRAFO JUAN RULFO | *Por Nacho López*

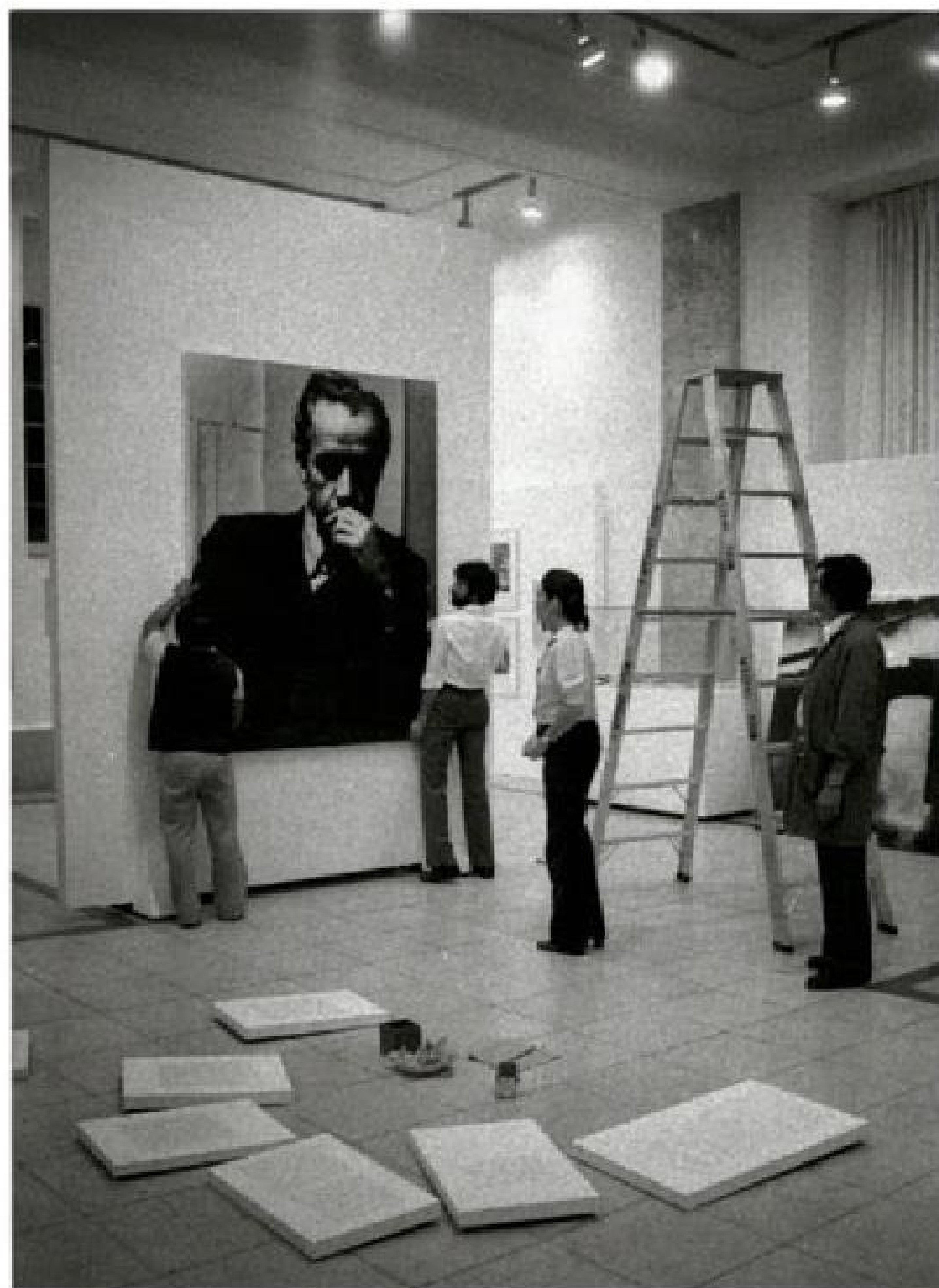
Por ahí apareció un joven tomando fotografías con una cámara Rolleiflex. Tranquilo y sigilosamente buscaba ángulos para captar poses y movimientos de las bailarinas de danza moderna de Magda Montoya. Era una fría tarde por algún mes de 1954 en un campo cercano a Amecameca. Magda y yo habíamos concertado una sesión de fotos, como en otras ocasiones lo hicimos en el Vaso de Texcoco y Teotihuacan. Ese joven entrometido, de aspecto cansino, era Juan Rulfo, quien había sido invitado por sus amigos los poetas Miguel Guardia y Rubén Bonifaz Nuño, también ahí presentes. En un descanso, el colega y yo platicamos de fotografía, danza y de las excelencias de su "Rollei". Así conocí a un fotógrafo llamado Juan Rulfo, pues yo no sospechaba la poderosa figura literaria que llegaría a ser.

Años después Rulfo y yo nos encontramos en el Instituto Nacional Indigenista; él ya era famoso escritor y jefe de publicaciones de dicha institución. Nuestra amistad se acentuó en torno al mutuo interés por la fotografía; con su peculiar sencillez me platicaba de las tradiciones y costumbres de las etnias, de lo que visualizaba fotográficamente, de sus recorridos a pie por zonas inaccesibles. Una de éstas era la montaña de Zempoaltépetl, centro ceremonial y religioso de los mixes; describía la cumbre como un valle cataclísmico rodeado de perfiles puntiagudos y rocas gigantescas a punto de derrumbarse, del intenso frío y la eterna neblina. Rulfo en su juventud fue montañista, de ahí su arraigado amor por la naturaleza.

Durante un corto período fui empleado en el Archivo Etnográfico Audiovisual del INI. Frecuentemente, el fotógrafo Alfonso Muñoz, Rulfo y yo tomábamos café en la librería "El Ágora" de la avenida Insurgentes. Rulfo nos sorprendía por su enorme cultura fotográfica; conocía al dedillo el origen y evolución de la misma, sus exponentes y su admiración por los fotógrafos como Brassaï, Erich Salomon, Robert Doisneau, Eugène Atget, Paul Strand, Robert Capa y otros. A mis preguntas por la obra de los fotógrafos mexicanos, se mostraba renuente, no sé por qué; creo que rechazaba cualquier solicitud que oliera a recomendación. Cierta vez le dije que era un fotógrafo frustrado, que debió dedicarse a la fotografía como su verdadera vocación. Sonrió, y mirándome fijamente dijo: ¡Qué va! Me gusta la fotografía, pintura, música y muchas cosas, pero no tengo tiempo.

En 1980 se le hizo un homenaje nacional a Juan Rulfo. Por indicación del maestro Fernando Gamboa y del mismo Rulfo, el INBA me encargó hacer las copias de su exposición fotográfica. Rulfo me entregó en bolsas de papel y en *folders* sus negativos, todos en desorden y alrededor de 300, pero cuidadosamente protegidos en sobrecitos de papel glacine que él mismo había hecho a mano. Le pregunté si ya había seleccionado las cien fotos que se necesitaban, y contestó que depositaba en mí su entera confianza para escoger las más importantes. Al término de la impresión de las fotos, le devolví sus negativos en los sobrecitos originales puestos a la vez en otros sobres de papel foliados y en dos cajas de cartón tituladas al frente "Juan Rulfo, fotógrafo". Observé que le dio gusto, pero dijo: "Yo no soy fotógrafo".

Hasta entonces, cuando menos para mí, yo desconocía la obra fotográfica de Rulfo, y ya en el cuarto oscuro fui descubriendo similitudes con su imaginería literaria. Con una simple mirada, y quizá sin explicárselo, mucha gente ha sentido ese profundo paralelismo; y sin conocer sus libros, desconectando cualquier relación, las fotos de Rulfo se sostienen por sí mismas. No creo que Rulfo se hubiera propuesto buscar analogías; simplemente su sensibilidad de artista conformó una visión poética y dolorosa del ámbito rural. Sus fotos connotan lecturas que producen metáforas muy ligadas a sus constantes literarias como la aridez, paredes agrietadas, atmósferas opresivas, soledades y ecos en las lejanías.



Releyendo *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*, he escogido algunos párrafos que ilustran la carga dramática, sueños y ensueños que contienen las fotos de Rulfo.

El llano en llamas

Foto 1. "Vuelvo hacia todos lados y miro el llano. Tanta y tamaña tierra para nada. Se le resbalan a uno los ojos al no encontrar cosa que los detenga. Sólo unas cuantas lagartijas salen a asomar la cabeza por encima de sus agujeros, y luego que sienten la tatema del sol corren a esconderse en la sombrita de una piedra. Pero nosotros, cuando tengamos que trabajar aquí, ¿qué haremos para enfriarnos del sol? Porque a nosotros nos dieron esta costra de tepetate para que la sembráramos." (De "Nos han dado la tierra").

Foto 2. "Pero uno es ignorante. Uno vive remontado en el cerro, sin más trato que los borregos, y los borregos no saben de chismes." (De "El hombre").

Foto 3. "[...] Y la tierra es empinada. Se desgaja por todos lados en barrancas hondas, de un fondo que se pierde de tan lejano. Dicen los de Luvina que de aquellas barrancas suben los sueños; pero yo lo único que vi subir fue el viento, en tremolina, como si allá lo tuvieran encañonado en tubos de carrizo." (De "Luvina").

Foto 4. "¡Viejas, hijas del demonio! Las vi venir a todas juntas, en procesión. Vestidas de negro, sudando como mulas bajo el mero rayo del sol. Las vi desde lejos como si fuera una recua levantando el polvo. Sus caras ya ceniza de polvo. Negras todas ellas." (De "Anacleto Morones").

Pedro Páramo

Foto 5. "Caminábamos cuesta abajo, oyendo el trote rebotado de los burros. Los ojos reventados por el sopor del sueño, en la canícula de agosto."

Foto 6. "Ahora está aquí, en este pueblo sin ruidos. Oí caer mis pisadas sobre las piedras redondas con que estaban empedradas las calles. Mis pisadas huecas, repitiendo su sonido en el eco de las paredes teñidas por el sol del atardecer."

Foto 7. "Mi cuerpo se sentía a gusto sobre el calor de la arena. Tenía los ojos cerrados, los brazos abiertos, desdobladas las piernas a la brisa del mar. Y el mar allí enfrente, lejano dejando apenas restos de espuma en mis pies al subir la marea."

Foto 8. "[...] La alegría de los ojos de Dios, última y fugaz visión de los condenados a la pena eterna. Y no sólo esa, sino todo conjugado con un dolor terrenal. El tuétano de nuestros huesos convertido en lumbre y las venas de nuestra sangre en hilos de fuego, haciéndonos dar reparos de increíble dolor; no menguado nunca; atizado siempre por la ira del Señor."



En las fotos de Rulfo no hay contradicciones inherentes sólo deterioro externo y una vitalidad amorosa interna, fusión de sentimientos y sufrimientos mesiánicos a punto de explotar como una caldera en su máxima presión.

Rulfo logró –aunque escasa su obra– un lenguaje fotográfico donde la síntesis campea con el mínimo de elementos plásticos sin barroquismos. Su realismo parece moldeado a hachazos –casi siempre con luz cenital– que nos obliga a observar los detalles y a detenernos en su todo intemporal de apariencia serena.

Se ha especulado sobre el realismo mágico rulfiano con significados esotéricos, pero creo que esa magia surge de su realismo puro y directo expresado con sencillez y honradez, cosa que sólo logran los grandes artistas como Juan Rulfo. Ya lo veo diciendo: "No exageres, no es para tanto". Así era de modesto.

ARRIBA: Nacho López, Luis Cardoza y Aragón y Juan Rulfo conversan en las instalaciones del Fondo de Cultura Económica. Ciudad de México, ca. 1980.
IZQUIERDA: Montaje de la exposición *El mundo de Juan Rulfo* en el Palacio de Bellas Artes. Ciudad de México, 1980.







LA CÁTEDRA NACHO LÓPEZ | *Iris Moreno Aldana*

A lo largo de su vida, Ignacio López Bocanegra (Nacho López) hizo una profunda y constante reflexión sobre el quehacer fotográfico y cinematográfico, que se hizo patente principalmente en su obra, pero también en su participación en el Consejo Mexicano de Fotografía, en los Coloquios Latinoamericanos de Fotografía, en los textos que publicó en periódicos y revistas,[1] y en los talleres y seminarios que impartió.

En las clases que dictó en la Universidad Veracruzana y en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, hacia el final de su vida (1978-1984), Nacho López puso de manifiesto su gran preocupación porque la enseñanza de la fotografía no se quedara en un nivel meramente técnico. Él buscó profesionalizar la labor del fotógrafo, construyendo un discurso teórico sobre la fotografía y estableciendo una metodología para el análisis de las imágenes fotográficas. Partió para ello de las aportaciones de la semiótica, la retórica, el materialismo histórico, la historia del arte e, incluso, la psicología, lo cual resultaba inusitado para la época.[2]

El trabajo que se presenta a continuación está basado en documentos y en las cintas de audio de sus clases,[3] que forman parte del Acervo Familia López Binnqüist, así como en las conversaciones sostenidas con alumnos, colegas y amigos del fotógrafo.

La Universidad Veracruzana Desde 1976 Nacho López mantuvo un estrecho contacto con esta casa de estudios. Al parecer el primer vínculo formal tuvo que ver con el deseo de Nacho López de filmar un cortometraje documental en 16 mm sobre el Ballet Folklórico Veracruzano.[4]

Seguramente la experiencia docente adquirida en el curso de Técnica Fotográfica que impartió en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Venezuela (1948), el ambiente de la Universidad y en general su vocación por la docencia, lo animó a proponerle al maestro Fernando Vilchis, reconocido pintor y director general del Instituto de Investigaciones Estéticas y Creación Artística de la Universidad Veracruzana, la impartición de un seminario fotográfico dirigido al personal del Instituto, que se pudo llevar a cabo hasta 1978.[5]

En 1979 la Facultad de Artes Plásticas, fundada en 1974 y la primera en México en ofrecer una licenciatura en Artes Plásticas, con opción en Fotografía, lo invitó a formar parte del proyecto de creación de una Unidad de Artes Cinematográficas y Visuales.

Dentro del programa de estudios de la Unidad, se contempló un bloque de Cine Fotografía que comprendía las asignaturas de: Cine, Fotografía (cine y fija), Dibujo y Diseño Gráfico, Música, Dibujos Animados, Sonidos, Historia del Arte, Historia del Teatro, Sociología del Cine, Televisión, Escenografía (vestuario, maquillaje, iluminación de teatro) e Inglés.

Pedro Valtierra. Nacho López en su casa de Tlalpan, ca. 1982. Acervo Familia López Binnqüist.

PÁGINAS ANTERIORES: Monjas en Boca del Río, Veracruz, 1974. Fondo Nacho López © 383059 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

A Nacho le propusieron ser el titular del bloque de Cine y Fotografía, e impartir las asignaturas de Cine, Fotografía (Cine y Fija), así como Sociología del Cine[6]. Con el entusiasmo de siempre, preparó su programa de estudios y elaboró un presupuesto para dotar a la Facultad de un Taller de Cine-Fotografía.[7] Sin embargo, el proyecto de la Unidad de Artes Cinematográficas y Visuales no llegó a realizarse.

En 1980, 1983 y la primera mitad de 1984, Nacho regresó a la Facultad a impartir un Seminario de Fotografía, esta vez dirigido a la primera generación de licenciados en Artes Plásticas que habían optado por especializarse en Fotografía. A diferencia de sus cursos anteriores, decidió hacer a un lado la explicación sobre la técnica fotográfica para abocarse de lleno a la enseñanza de una metodología de análisis de las imágenes fotográficas.

En una entrevista que concedió a un periódico local el 24 de marzo de 1983, Nacho explicó que su seminario pretendía "provocar en los asistentes el análisis metódico y profundo del significado de la fotografía obtenida y las interpretaciones miles que de ella pueden hacerse, buscando con esto ofrecer a los fotógrafos la posibilidad de ubicarse dentro de su desarrollo profesional, en todas las facetas que el oficio tiene".[8]

Estos seminarios despertaron gran interés entre el grupo de estudiantes conformado por Daniel Mendoza, Héctor Montes de Oca, Manuel González de la Parra, Héctor Vicario, Sergio Maldonado, Rafael Valdivia, Marón Pérez Ochoa, Ángela Arzineaga, Marisela Salas y Miguel Fematt.[9] Mendoza recuerda: "Creamos un grupo estable que permaneció con Nacho durante todo el proceso que duró su estancia como catedrático de la Facultad de Artes Plásticas. Durante el seminario él discutía con nosotros diversos aspectos sobre el análisis de la imagen".[10]



El CUEC Tal vez a raíz del proyecto frustrado de crear una Unidad de Artes Cinematográficas y Visuales en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, Nacho López habló con su amigo, el documentalista José Rovirosa Macías, sobre la posibilidad de impartir talleres de fotografía en el Centro de Estudios Cinematográficos de la UNAM, del que éste último fue director de 1978 a 1985.

Nacho había estudiado en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas, en el que la enseñanza del Cine estaba aparejada a la de la Fotografía. Esta relación le parecía necesaria, y seguramente le resultó extraño que el CUEC ni siquiera contara con un laboratorio de fotografía.

A José Rovirosa le encantó la idea de los talleres, pues, a decir de Jesús Sánchez Uribe, él tenía el proyecto de crear un Centro Nacional de Medios dentro de la Universidad.[11] Es así como a partir de 1981, Nacho López, Jesús Sánchez Uribe y Carlos Morales García empezaron a impartir los Cursos Libres de Fotografía en el turno matutino del CUEC, cuando las instalaciones del Centro se encontraban desocupadas, pues las clases de Cine se impartían por la tarde.

Durante 1981 y 1982 Nacho López impartió el taller "La Fotografía como Documento Humano I y II", mientras que Sánchez Uribe y Morales García impartieron dos cursos simultáneos con el nombre de "La fotografía, una posibilidad individual". Gracias al éxito de los talleres, otros fotógrafos reconocidos –como Lola Álvarez Bravo, Gabriel Figueroa Flores, Elsa Escamilla, Elena Zelaya y Rogelio Cuéllar– se fueron incorporando a dar clases. Jesús Sánchez Uribe recuerda: "Fue una experiencia intensa y muy enriquecedora, creo que al menos el 30 o 40% de los alumnos que estuvieron en los talleres se convirtieron en fotógrafos profesionales. Los grupos siempre se llenaron y el precio era muy accesible".[12]

En 1983 Nacho impartió el "Taller de Expresión Fotográfica I y II" y en 1984 el "Taller de Ensayo Fotográfico"[13], dirigidos "a profesionistas, aficionados y personas interesadas en conocer y estimular sus capacidades creativas y desarrollar las facultades de crítica y autocrítica".[14]

Al igual que en Xalapa, en el CUEC se formó un grupo estable de alumnos y fieles seguidores de Nacho López entre los que se encontraban Andrés Garay, Renato Ibarra, Guillermo Castrejón, Elsa Medina, Flor de María Cordero, Marco Aurelio Castro y Virginia Vega.

Para 1984, Nacho organizó la exposición colectiva e itinerante de maestros y alumnos del CUEC, que llevó el nombre de *La enseñanza y el aprendizaje de la fotografía en México*, en la Galería Ollin Yoliztli y en la Casa de la Cultura de Puebla, acompañada de una mesa redonda del mismo nombre.[15]

Para la segunda mitad de 1984, los talleres se suspendieron por órdenes de los funcionarios entrantes. Jesús Sánchez Uribe recuerda: "No sé si fue por consigna de Fernando Curiel, que era el director de Difusión Cultural de la Universidad, o por decisión de la directora entrante Marcela Fernández Violante, que se decidió que los talleres desaparecieran porque, para ellos, en un Centro de Cine la fotografía no tenía cabida".[16]

Pedro Valtierra. Nacho López visita la primera exposición que Pedro Valtierra organizó con sus imágenes sobre la insurrección sandinista en Nicaragua. Galería de la unidad Xochimilco de la Universidad Autónoma Metropolitana, ciudad de México, 1979.
Acervo Familia López Binnqüist

Los profesores y alumnos presentaron una carta de protesta ante Difusión Cultural de la UNAM, pero no lograron impedir la desaparición de los Talleres Libres de Fotografía en el CUEC.

El proyecto de libro A Nacho López no le importó tener que ir y venir, semana tras semana, de Xalapa a la ciudad de México para impartir clases a los estudiantes de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos entre 1983 y 1984.

Durante este período, Nacho grabó muchas de sus clases en una grabadora de carrete abierto con la intención de utilizarlas como parte del material que se integraría a un libro sobre el "Análisis semiótico de la imagen fotográfica".[17] Andrés Garay relata:

> Nos habló de su proyecto de hacer un libro sobre la enseñanza de la fotografía que ya venía trabajando paralelamente a las clases que impartía tanto en el CUEC como en la Universidad Veracruzana, período que coincide con la época en que escribió la mayoría de sus textos (1975-1985). Era un ambicioso proyecto en donde, además de lo referente a la docencia, Nacho pretendía hacer un análisis crítico de la imagen fotográfica, apoyado en los conceptos teóricos que en sus clases manejaba, mismas que grababa con una vieja Uher de carrete grande.[18]

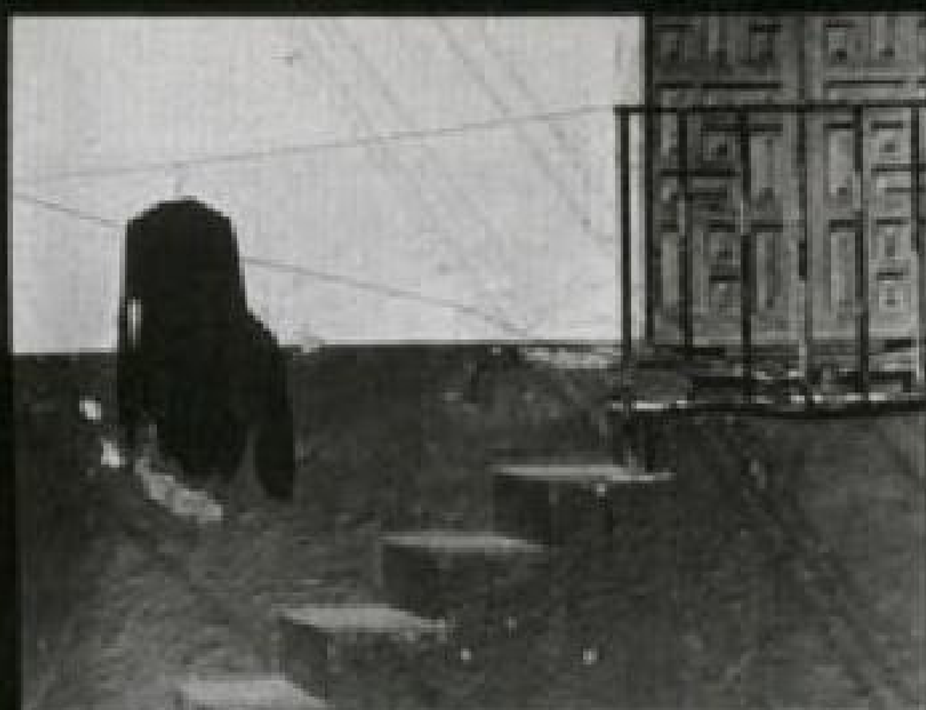
Después de la desaparición de los Cursos Libres de Fotografía del CUEC, Nacho López dejó de dar clases también en la FAPUV, seguramente con el fin de preparar su archivo fotográfico y documental para venderlo a la Fototeca de Pachuca. Con el dinero, planeaba comprar una casa en Coatepec, Veracruz, en la que instalaría un taller y concluiría su libro sobre el análisis semiótico de la imagen fotográfica, además de realizar otros proyectos que tenía en mente: "Desgraciadamente, su muerte, en octubre de 1986, impidió a Nacho concluir el libro, con lo que nos perdimos de un valioso documento, que además de enriquecer su obra dentro de la fotografía hubiera sido una herramienta invaluable para todos los profesionales, estudiantes y estudiosos de la fotografía".[19]

La influencia en sus alumnos Quienes fueron alumnos de Nacho López lo recuerdan hasta la fecha con gran cariño y reconocen que él les ayudó a "entender la fotografía no sólo como medio de vida sino como una forma de vida".[20]

Coinciden en que era una persona siempre dispuesta a dar consejos y que más que un profesor, Nacho fue un amigo que compartió con ellos la vida más allá de las aulas. Señalan además que los motivó a realizar fotografías en las que la búsqueda formal estuviera aparejada a una profunda preocupación social, por lo que no resulta extraño que la mayoría de ellos optara por desarrollarse en el fotoperiodismo[21] y en la fotografía documental.

Incluso muchos reporteros gráficos y fotodocumentalistas, que nunca tomaron clases con él pero que conocieron su obra y su pensamiento, lo reconocen como una

Cartel promocional de los Cursos Libres de Fotografía en el CUEC. Ciudad de México, 1983.
Fondo Nacho López. INAH-SINAFO-Fototeca.



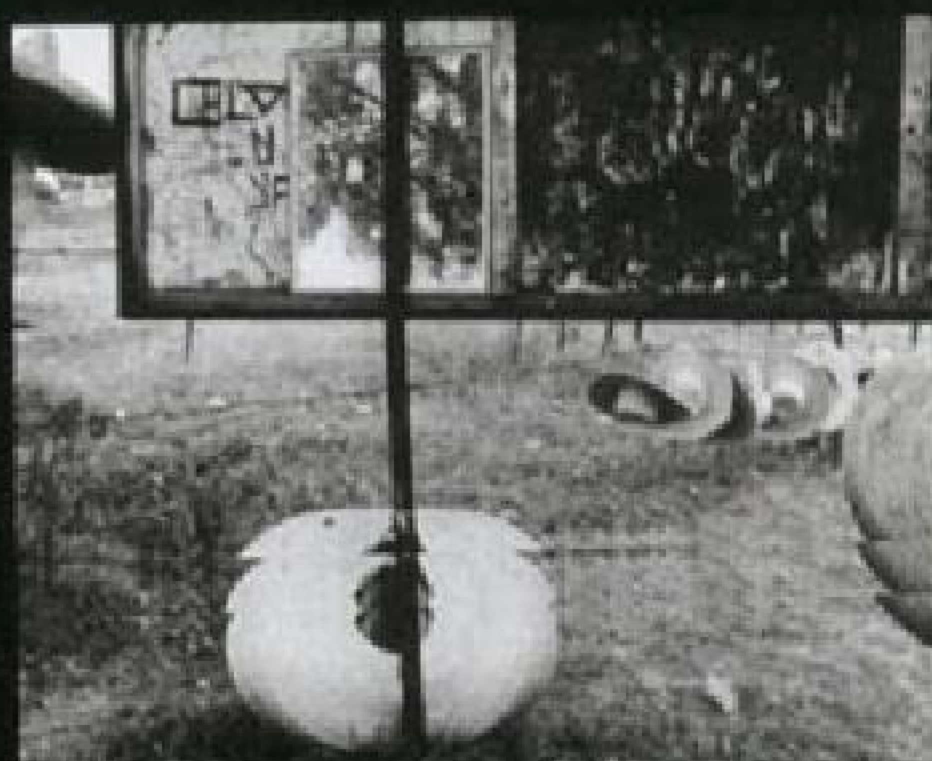
Carlos Morales



Elsa Escamilla



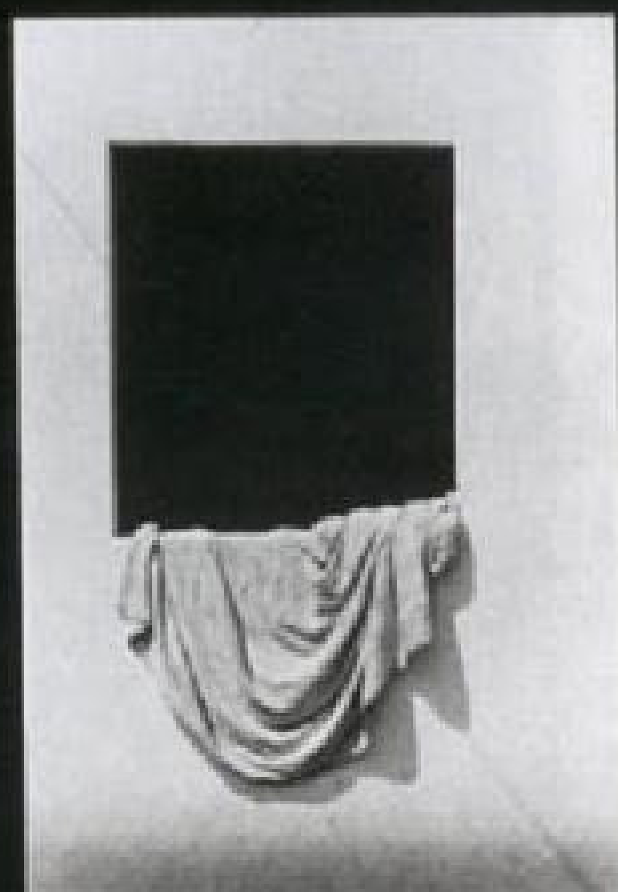
Gabriel Figueroa Flores



Jesús Sánchez Uribe



Nacho López



Rogelio Cuéllar

Cursos Libres de Fotografía CUEC 1983

LA FOTOGRAFIA UNA POSIBILIDAD INDIVIDUAL
NIVEL I · Profesores Elsa Escamilla y Gabriel Figueroa Flores
NIVEL II · Profesor Carlos Morales
NIVEL III · Profesor Jesús Sánchez Uribe

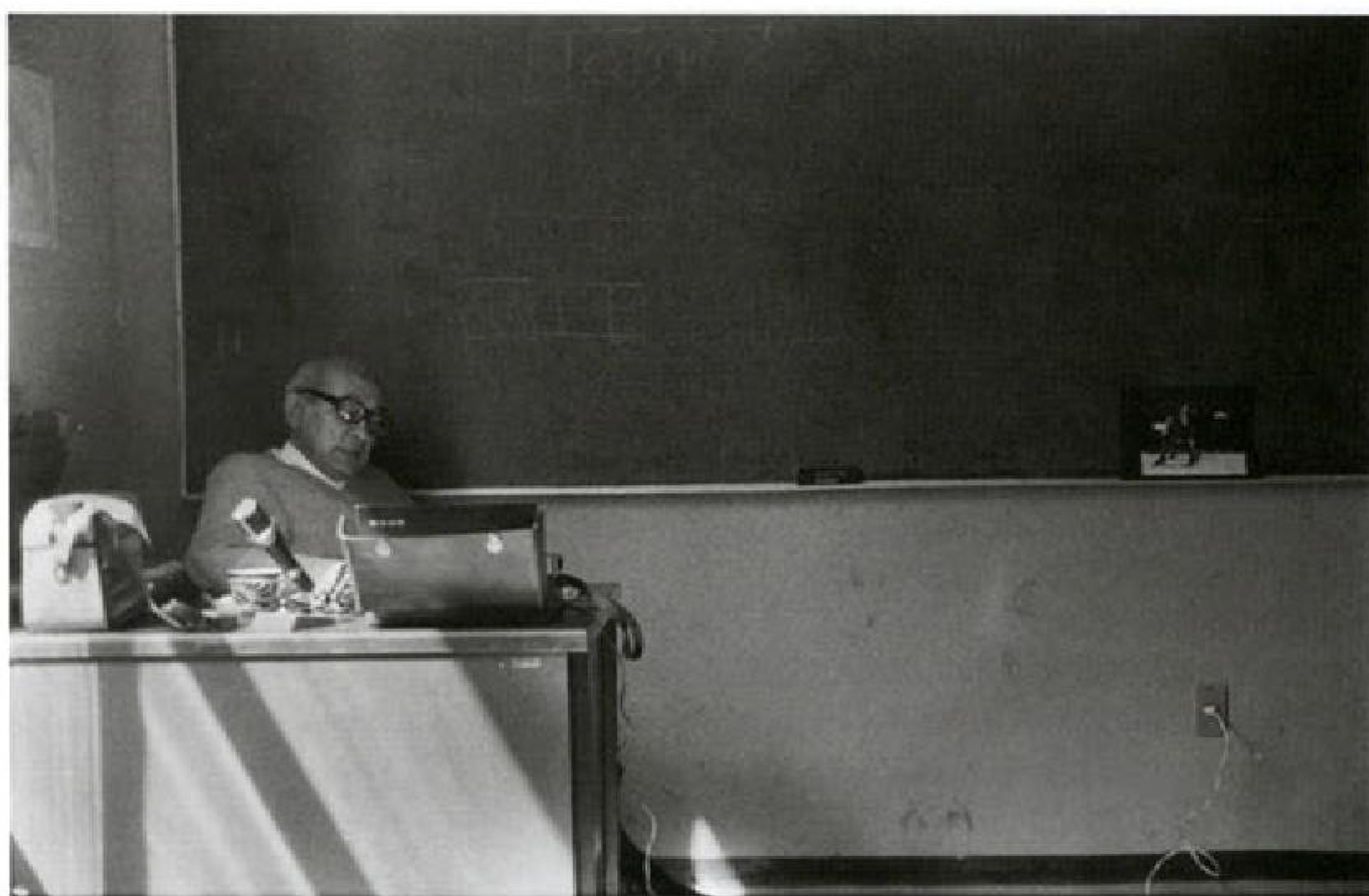
LA IMAGEN Y LO IMAGINARIO EN LA SOCIEDAD MEXICANA
· Profesor Rogelio Cuéllar

TALLER DE EXPRESION FOTOGRAFICA II
· Profesor Nacho López

ENTREVISTAS
· 10, 11 y 12 de agosto de 10.00 a 13.00 horas

INFORMES E INSCRIPCIONES:
· Centro Universitario de Estudios Cinematográficos / UNAM
Adolfo Prieto No. 721, Col. del Valle
Teléfonos 687 06 96 ó 536 02 30

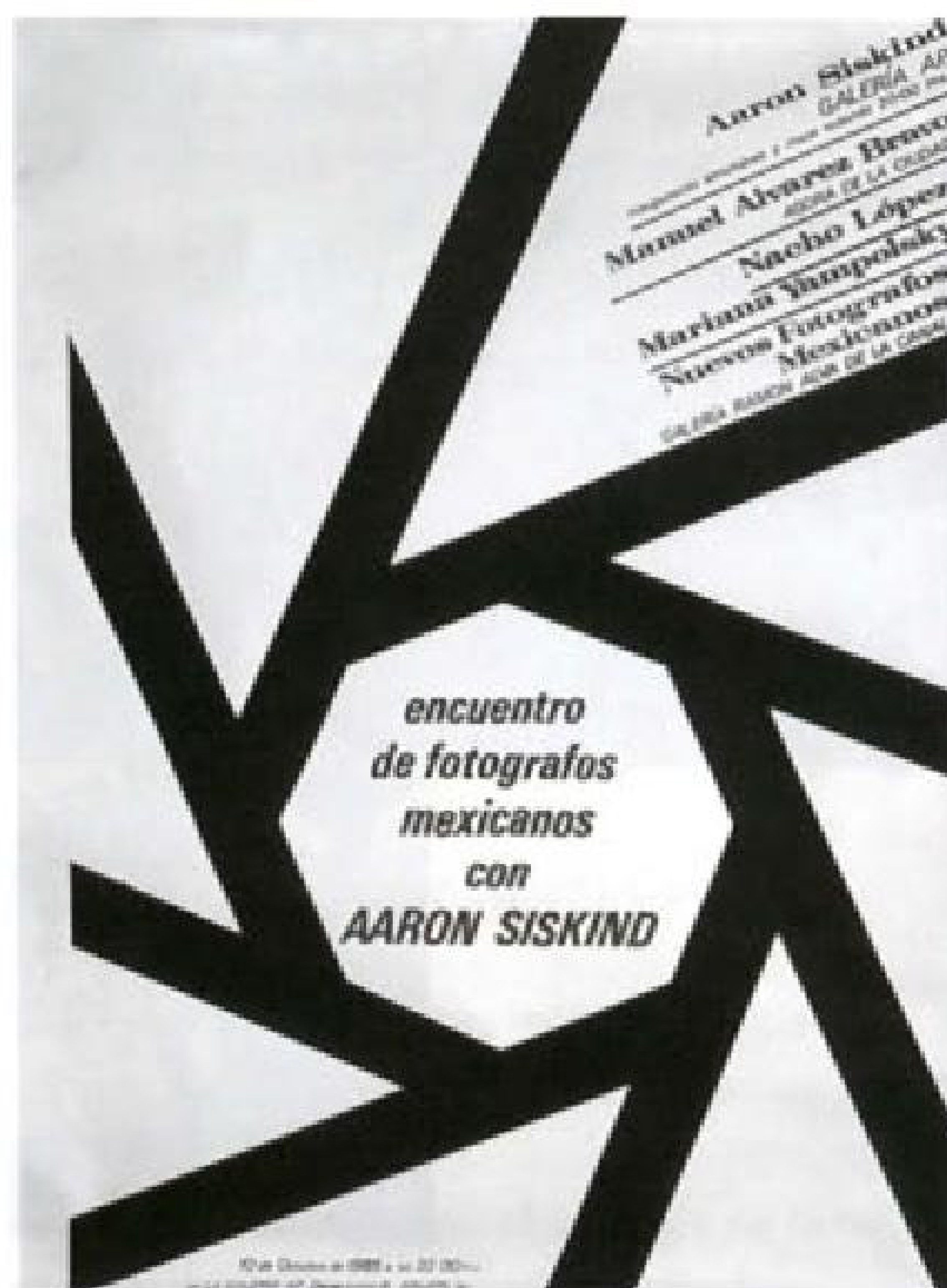




ARRIBA: **Elsa Medina**. Nacho López impartiendo el Taller de expresión fotográfica en el CUEC. Ciudad de México, 1983.
ABAJO: **Autor no identificado**. Nacho López y la grabadora Uher con la que registraba las sesiones de su taller. Ciudad de México, 1983.
DERECHA: Cartel del Encuentro de Fotógrafos Mexicanos con Aaron Siskind, que tuvo lugar en la Galería AP de Xalapa, Veracruz. Octubre, 1985. Acervo Familia López Binnqüist.

figura clave, que los alentó a realizar mejor su trabajo. Es el caso de Pedro Valtierra, Marco Antonio Cruz, Francisco Mata Rosas, Rodrigo Moya, Víctor y Fabrizio León, entre muchos otros.

Nacho López despertó en sus alumnos la necesidad de buscar la manera en que la fotografía ganara cada vez mayores espacios de difusión y de que se profesionalizara la labor del fotógrafo, como lo demostró la creación, en 1984, del Grupo Fotoapertura, integrado por maestros y estudiantes de la Facultad de Artes Plásticas de Xalapa, muchos de los cuales tomaron clases con Nacho López. Daniel Mendoza recuerda que fue el propio Nacho quien los apadrinó.[22] Entre los fundadores de Fotoapertura se encuentran Miguel Fematt, Manuel González de la Parra, Marisela Salas, Sergio Maldonado, Ángela Arzineaga, Héctor Vicario, Dora Baizabal y Marón Pérez Ochoa.



Fotoapertura se formó con la intención de combatir el centralismo y de formar un grupo independiente en el que los miembros pudieran debatir y criticar su propio trabajo, para después seleccionarlo y exponerlo.[23]

Al grupo Fotoapertura se debe la instauración, en 1990, de *Junio. Mes de la fotografía en Xalapa*, que toma como uno de sus antecedentes el Encuentro de Fotógrafos Mexicanos con Aaron Siskind (1985).[24]

Ese mismo año, a partir de una iniciativa de sus alumnos del CUEC, nace el Movimiento Fotográfico Independiente (MOFI), que pretendía ser "un foro abierto a todas las manifestaciones fotográficas", conformar a "un grupo de fotógrafos democráticos en donde las decisiones y lineamientos sean marcados por el grupo en su conjunto", "generar un trabajo a nivel nacional sin centralismos, regionalismos, ni elitismos" y en el que "el desarrollo libre de técnicas y teorías fotográficas diversas [enriquecerían] siempre a la fotografía en su conjunto".[25]

En el MOFI participaron muchos fotógrafos, entre ellos, Andrés Garay, Elsa Medina, Guillermo Castrejón, Águeda González, Virginia Vega, Blanca Santos y Jorge Zepeda, en la ciudad de México; Alejandro Gómez, Carlos Herrera, J. Bugarini, Somova, Cha Cházaro y Joaquín Hernández, en Morelia; y también se integraron los miembros del grupo Fotoapertura.

El esbozo de la metodología Nacho López se mantuvo siempre informado de los avances técnicos y teóricos que se generaban en el mundo en torno a la imagen en general. En las décadas de los sesenta, setenta y ochenta le tocó vivir el auge mundial de los estudios semióticos, orientados no sólo a los textos literarios, sino a la cultura en





Estábamos en casa de Daniel
Mendoza. Yo mostraba un
equipo Voigtländer que acababa
de adquirir. Comimos, bebimos,
fumamos y hablamos de foto-
grafía...

Miguel Fematt
Mayo 1986
Xalapa

general. En este contexto, el estudio de los medios masivos de comunicación, despertó gran interés.



Entre los investigadores de la semiótica más reconocidos de ese momento se encontraban: Yuri Lotman, de la entonces Unión Soviética, Roland Barthes, Edgar Morin, Christian Metz y Armand Mattelart, de Francia, Umberto Eco, de Italia, Miguel de Moragas Spa y Román Gubern, de España, Jean Umiker-Sebeok de Estados Unidos, Antonio Pasquali, de Venezuela, y Eliseo Verón y Héctor Schmucler, de Argentina, por mencionar sólo algunos.

Como parte de este fenómeno apareció, en 1978, en la ciudad de México, la revista *Comunicación y Cultura*, fundada en Santiago de Chile en 1972 por Armand Mattelart y Héctor Schmucler, trasladada a Buenos Aires, en 1973, y luego a México, en donde se editó gracias al apoyo de la Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco. En esa década también se publicó *Cuadernos de Comunicación*, importante revista dirigida por Álvaro González Mariscal.

Ya en la década de los ochenta, se inició en América Latina la corriente de los llamados "estudios culturales", cuyos principales representantes por sus contribuciones conceptuales fueron Jesús Martín-Barbero y Néstor García Canclini.

De este contexto teórico, Nacho López recuperó las ideas en torno al análisis de la imagen que le servían mejor para apoyar y sustentar su posición frente a la fotografía:

> Mi posición, concretamente, es la siguiente:
>
> 1. La fotografía como instrumento para denunciar injusticias sociales.
> 2. Como espejo de una época filtrada por mi sensibilidad particular.
> 3. Como instrumento dialéctico para analizar las fuerzas a favor y en contra de los grupos en choque, en el marco económico y social que me ha tocado vivir.
> 4. Como testimonio de las costumbres, hábitos, condicionamientos y comportamientos disímbolos.
> 5. Como aportación para conocer los ámbitos y escondrijos de nuestra psicología.

ARRIBA: **Elsa Medina.** Nacho López y sus alumnos Guillermo Castrejón y Andrés Garay, en la casa del maestro. Ciudad de México, ca. 1984.
IZQUIERDA: **Miguel Fematt.** Nacho López departiendo con sus alumnos de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Xalapa, Veracruz, 1986. Acervo Familia López Binnqüist.

6. Para situarnos como pueblo con personalidad propia en el ámbito del Tercer Mundo frente a la influencia económica imperialista.
7. Y al final de cuentas, contribuir para que no sea una máquina al servicio del consumismo.
8. Aportar, con mi fotografía, la honestidad de mis gustos o disgustos y sustentarme en un ámbito de libertad aunque ello signifique morirme de hambre o sobrevivir de acuerdo a mis ideas.[26]

En el Acervo Familia López Binnqüist existe un listado de 113 libros que el fotógrafo utilizó como bibliografía de sus cursos,[27] en el que sobresalen algunas obras a las que se refirió constantemente y de las que extrajo citas para leerlas en voz alta, analizarlas y reinterpretarlas junto con sus alumnos.

Su autor preferido en el campo de la semiótica fue Umberto Eco, con obras como *La estructura ausente: Introducción a la semiótica* (1968) y *Tratado de semiología general* (1975). Sin embargo, vio que los conceptos semióticos necesitaban complementarse con los avances de otras disciplinas como la sociología, la antropología, la psicología y las reflexiones del materialismo histórico, por lo que enfatizó la lectura de obras como *Mitos y fantasías de la clase media* (1974) de Gabriel Careaga; *Dialéctica de lo concreto* (1963) de Karel Kosik; *Las ideas estéticas de Marx* (1965) de Adolfo Sánchez Vázquez, *La democracia en México* (1984) de Pablo González Casanova, *Teoría y práctica de la ideología* (1971) de Ludovico Silva, y *La fotografía como documento social* (1974) de Giselle Freund, que circulaban en México en los setenta y ochenta.

Las clases de Nacho López estaban plagadas de referencias cinematográficas, musicales, pictóricas, dancísticas y literarias. Hablaba de aspectos de la cultura mexicana en general y proyectaba a sus alumnos un gran número de fotografías de autores mexicanos y extranjeros para suscitar la reflexión sobre los géneros, escuelas, estilos, corrientes, influencias y tendencias a través de la historia de la fotografía y su relación con el arte en general.

Una de las principales preocupaciones de Nacho López fue que sus alumnos entendieran que ideología y estética podían articularse a través de las imágenes fotográficas. Estaba convencido de que el fotógrafo profesional debía encontrar en sus imágenes el equilibrio entre la forma y el contenido. Es decir, el fotógrafo tenía la responsabilidad, por un lado, de dominar la técnica, y por el otro, de reflexionar sobre el mensaje que transmitiría antes de realizar la toma:[28]

> En la fotografía se entrelaza la realidad del mundo social exterior con el mundo subjetivo del fotógrafo. El fotógrafo de profesión no debe conformarse con llegar a dominar la técnica sino que debe documentarse en todas las artes y tratar de entender el mundo que le rodea.[29]

Decía que el contenido de la imagen es más cercano al mundo subjetivo porque depende de las experiencias, la propia ideología y la moral personal.[30] En cuanto a los temas, Nacho López planteaba que "todo puede ser fotografiable, pero no depende de la capta-



ción de un momento dado, sino de captar lo perenne de la naturaleza humana: [se debe] desechar lo anecdótico".[31]

Para Nacho López, el análisis de la imagen fotográfica debía partir de la reflexión personal que supone determinar si algo "me gusta" o "no me gusta", pues consideraba que de esta manera el fotógrafo podía ubicar su postura ideológica y darse cuenta de sus prejuicios, los que están presentes al momento de criticar el trabajo de otras personas y de producir las propias fotografías:

> A partir de la propia concepción de la realidad se producen puntos de vista personales de gusto o disgusto (coincidencias y divergencias), que buscan la justificación de los propios intereses.[32]

> El espectador enjuicia en base a lo que una obra connota y denota. La connotación tiene que ver con el mundo objetivo y la denotación con el subjetivo.[33]

> La imagen puede ser connotativa cuando el mensaje es claro o denotativa si el mensaje no es claro y es subjetivo.[34]

> Es necesario conocerse a uno mismo y reconocer la clase social a la que se pertenece para desmontar la ideología desde sus raíces, alcanzar una conciencia real y no dar una falsa apariencia. Cuando lo anterior sucede nos desenajenamos.[35]

Elsa Medina. Nacho López acompañado por un grupo de fotógrafos, entre ellos, Andrés Garay, Héctor García y Renato Ibarra. Avenida Balderas, ciudad de México, ca. 1983.







Daniel Mendoza. Paseo con Nacho López. Xalapa, Veracruz, ca. 1983.

En la semiótica, Nacho López encontró herramientas que le resultaron útiles para analizar tanto las imágenes como la cultura en general:

> La semiótica se define como el estudio o la lectura de los signos. Es la base de la comunicación, ya que todo está conformado por signos. Un signo es cualquier cosa que pueda considerarse como sustituto significante de cualquier otra cosa. La semiótica es la disciplina que estudia todo lo que puede usarse para mentir. La cultura puede entenderse mejor si se estudia desde el punto de vista semiótico.[36]

A partir de sus diversas lecturas sobre la semiótica, Nacho López planteó que el análisis de la imagen fotográfica podía hacerse en base a tres códigos principales: el técnico, el estético y el ideológico:[37]

> El código técnico se refiere a señales como la cámara, la película, el papel, etc., las cuales adquieren significados que cambian con la época. En el código estético las señales son aspectos como la textura, la composición, los valores tonales, etc. El código ideológico refleja la época y la clase social a la que pertenece el autor. Debe haber un equilibrio en los tres códigos; de otra manera la fotografía no trascenderá.[38]

Decía que la interpretación de las imágenes fotográficas podía darse en tres niveles: texto, subtexto y contexto. El texto corresponde a la primera lectura, a la realidad aparente; el subtexto a la realidad subjetiva, es decir, a la significación; y el contexto, al marco social, cultural, económico e histórico que gira alrededor del texto.[39]

Explicaba que en las fotografías debía haber claridad en la "tesis", es decir, en el tema, proposición, idea o concepto que se propone el autor, y que la tesis debe producir de forma implícita una antítesis para, entre ambas, alcanzar una síntesis, en la que la totalidad de elementos objetivos y subjetivos de una imagen entran en armonía.[40]

En este proceso se da una yuxtaposición de valores, también llamada "lucha de opuestos".[41] Añadía que los valores que maneja la imagen pueden ser temporales e intemporales. Los temporales no tienen vigencia más que en un solo momento, por lo que se quedan en el nivel anecdótico, mientras que los intemporales son aquellos elementos vigentes y permanentes, que llevan implícita la captación de una esencia y dan lugar a la crónica o, incluso, a la suprarrealidad, cuando alcanzan el estatus de arte:[42]

> El ojo selectivo, el observar con profundidad el devenir constante de los hechos, el ver con detalle las sensaciones surgidas de un suceso, el análisis emocional constante que se hace de la vida diaria, o sea el contemplar en forma analística, a fin de seleccionar lo trascendente: constituyen lo característico, los soportes de la fotografía artística.[43]

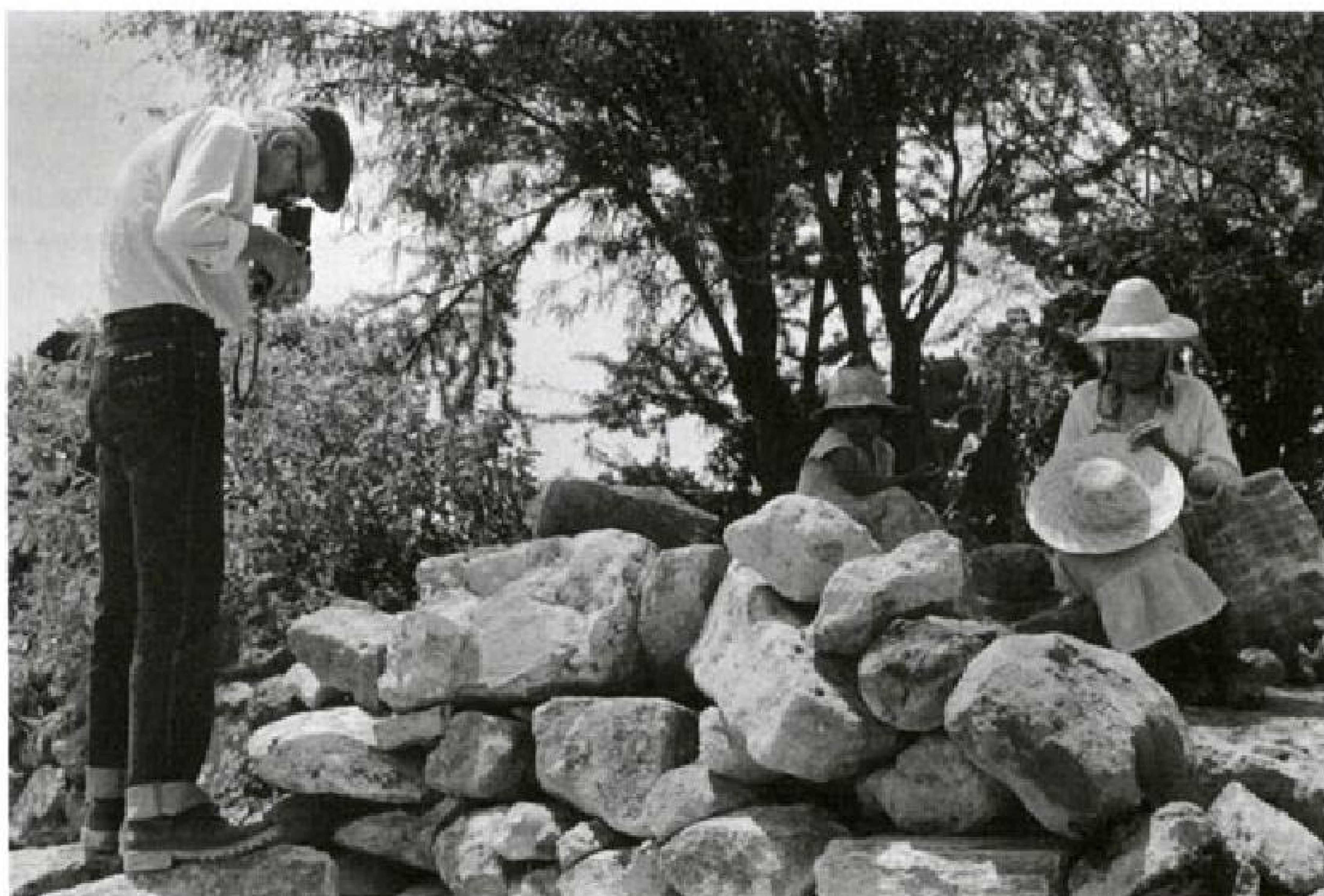
> Todo arte debe ser subversivo. El arte es subversivo porque transforma, trastorna, modifica, aporta nuevos sentimientos o reconcilia con la propia experiencia.[44]

Para él, la imagen fotográfica podía reflejar la postura ideológica de un autor en tres niveles: fuerte, medio y débil. Si el mensaje ideológico era fuerte la imagen era un panfleto, si tenía un nivel medio se le consideraba neutra, y débil cuando apenas se percibía su carga ideológica:[45]

> Todo arte es, en alguna medida, político. Afirmar lo contrario es negar al hombre como *homo-politicus*, como miembro inseparable de la sociedad, como receptor e intérprete de su época. Lo medular consiste en saber a quién sirve y a qué uso estará destinada la obra de arte. Si es inofensiva, adornará las paredes de la élite; si ofende por militante, el autor será denostado y tal vez, a su muerte, sea reconocido.[46]

La intención de Nacho López al proporcionar este tipo de herramientas de análisis a sus alumnos era que, al convertirse en fotógrafos profesionales, generaran imágenes con mensajes claros, que conformaran un auténtico estilo personal, libre de dogmatismos y de clichés, y que reflejaran la responsabilidad social del autor:

> La fotografía no surge con sólo apretar el botón de la cámara sino que nace de un largo proceso mental. De esta manera podrá recogerse una imagen que represente el momento de la época en que se vive; al mismo tiempo, se requiere de múltiples factores de orden socio-psicológico que emanan de la vivencia personal o ajena provenientes de la literatura, historia, filosofía y política entre otras disciplinas.[47] Desafortunadamente muchos fotógrafos cuando comienzan y buscan crear fotografías con trascendencia social se van hacia los clichés, a lo hecho, a imágenes que entrañan una realidad social [...], hace falta



> que el fotógrafo esté informado y se actualice de lo que va sucediendo, al mismo tiempo que conozca sus raíces, es decir, el significado de la Decena Trágica o el Plan de Ayala de Zapata, sus porqués profundos. En México existen pocos fotógrafos con una visión consecuente.[48]

A lo largo de los seminarios, los alumnos desarrollaron proyectos fotográficos personales bajo la orientación de Nacho López, quien solicitó avances semanales para someterlos al análisis grupal, en el que se manejaban los conceptos teóricos que se aprendían clase con clase.

Nacho López siempre resaltó en sus clases la importancia de la fotografía social. Decía que existían varios tipos de fotografías: las de registro, documento, testimonio, comentario, y la fotografía como arte, que lleva implícitas a las cuatro anteriores:

> La foto fija, con todas sus ventajas, tiene la preocupación por encontrar la conciencia social e histórica del hombre; actualmente la fotografía más valedera como arte-documento ha surgido del periodismo.[49]



Renato Ibarra. Nacho López en el Valle del Mezquital, Hidalgo, ca. 1986. Acervo Familia López Binnqüist.

Con sus seminarios, Nacho López se convirtió en un pionero de la enseñanza teórica de la fotografía en México y fue en el fotoperiodismo y en la fotografía documental en donde las enseñanzas de Nacho López dieron un enorme fruto.

Notas

1 *Así, Mañana, Siempre!, Hoy, Life, Artes de México, Revista de Bellas Artes, Revista de la Universidad Veracruzana, Mira, Ojarasca, Ciencias, México Indígena* y *Unomásuno*, entre otros.

2 Alejandro Castellanos explica que en los años setenta y ochenta sólo un pequeño número de fotógrafos se preocupó por problematizar la experiencia de la producción personal en espacios de intercambio como la docencia: Lázaro Blanco, Nacho López, Pedro Meyer, Jesús Sánchez Uribe y Saúl Serrano. (Alejandro Castellanos, "Consejo Mexicano de Fotografía. Crisol de visiones", en *Cuartoscuro*, México, nov.-dic. de 2001, núm. 51, p. x).

3 Las cintas de audio fueron proporcionadas por Alejandro Castellanos, quien realizó una copia de las cintas originales, en posesión de Lucero Binnqüist y Citlalli López.

4 Véase el oficio del 9 de septiembre de 1976 del Acervo Familia López Binnqüist (AFLB) mediante el cual se presenta al maestro Fernando Vilchis el presupuesto para la filmación de una película documental.

5 Véase el oficio del 12 de octubre de 1976 del AFLB en el que Nacho López le presenta a Fernando Vilchis el proyecto del programa docente del Seminario Fotográfico "a su cargo", correspondiente al ciclo 1977.

6 Véase el programa de estudios del bloque de Cine-Fotografía que Nacho López conservó (AFLB).

7 Véase el oficio de Adquisición de equipo para el Taller de Cine-Fotografía de la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, del 27 de septiembre de 1979, en el AFLB.

8 Véase recorte periodístico de la nota realizada por Sergio González Levet, *Curso de Nacho López*, el 24 de marzo de 1983, en el AFLB.

9 Miguel Fematt era maestro de Fotografía en la Facultad desde 1978. Al parecer también Héctor Vicario impartía clases y ambos se sumaron al grupo de estudiantes porque conocían el trabajo de Nacho López y porque este tipo de seminarios teóricos sobre la fotografía no era usual.

10 Entrevista a Daniel Mendoza realizada por Alfonso Morales y Patricia Gola en junio de 2006.

11 Entrevista realizada a Jesús Sánchez Uribe el 21 de julio de 2006.

12 *Idem.*

13 El nombre de este último taller me lo refirió Elsa Medina durante una entrevista realizada el 13 de julio de 2006. Ella relata que a lo largo del Taller de Ensayo, Nacho López les habló de cómo realizó algunos de sus ensayos fotográficos más famosos, así como de los pasos a seguir para poder llevar a buen término este tipo de proyectos. En la FAPUV también hizo mucho énfasis en la enseñanza del ensayo fotográfico, según lo señaló Daniel Mendoza en entrevista del 31 de julio de 2006.

14 Véase material informativo que elaboró el CUEC sobre los Talleres Libres de Fotografía que ofrecía en el ANL.

15 Véase tríptico sobre la exposición que se elaboró para su presentación en la Facultad de Arquitectura de la UNAM, así como las cartas que escribieron el director de la Casa de la Cultura de Puebla, Gilberto Castellanos, y la directora de la Galería Ollin Yoliztli, Alicia López, a José Rovirosa, el 13 de enero de 1984 (ANL). Daniel Mendoza señaló en una entrevista realizada el 31 de julio de 2006, que Nacho organizó una exposición similar en Xalapa, lo cual se confirma con el proyecto que elaboró Nacho López sobre la exposición.

16 Entrevista realizada a Jesús Sánchez Uribe el 21 de julio de 2006.

17 Para la realización del libro solicitó una beca a la John Simon Guggenheim Memorial Foundation en noviembre de 1983, que no logró obtener. Véase la copia de la solicitud de beca en el AFLB.

18 Manuscrito inédito de Andrés Garay escrito en julio de 2006.

19 *Idem.*

20 *Idem.*

21 Muchos de ellos forman parte de lo que John Mraz denomina Nuevo Fotoperiodismo Mexicano.

22 Entrevista a Daniel Mendoza realizada por Alfonso Morales y Patricia Gola en junio de 2006.

23 Esto lo explicó Miguel Fematt, líder moral del grupo, durante su ponencia: "De cómo la necesidad me llevó al mar", que dictó en el Coloquio Imagen y Educación, en el marco de Fotoseptiembre, el 22 de 2005.

24 Daniel Mendoza afirma que Nacho sostuvo en aquella ocasión una acalorada discusión con Aaron Siskind.

25 Véase folleto de la Casa de la Cultura de Juchitán sobre una exposición del MOFI en el AFLB.

26 Véase en el AFLB la copia impresa de la conferencia que dictó en el Museo de Arte Moderno el 3 de marzo de 1976.

27 Referencia tomada del listado realizado por Elsa Medina, de los diversos trabajos que Nacho López conservaba. AFLB.

28 Audiocinta núm. 9 de las clases que Nacho López impartió el 6 y 16 de junio a estudiantes de la FAPUV y del CUEC, respectivamente.

29 Audiocinta núm. 4 de las clases que Nacho López impartió el 2 y 28 de mayo a estudiantes de la FAPUV y del CUEC, respectivamente.

30 Audiocinta núm. 21 de las clases que Nacho López impartió el 2 y 28 de mayo a estudiantes de la FAPUVy del CUEC, respectivamente.

31 Véase el recorte periodístico, Macario Matus. "La fotografía encierra el intento de encontrar la conciencia del hombre: Ignacio López", en el AFLB.

32 Apuntes de la clase que Nacho López impartió el 24 de marzo de 1983 tomados por Elsa Medina.

33 Audiocinta núm. 7 de dos clases que Nacho López impartió en mayo de 1983 a estudiantes del CUEC y de la FAPUV.

34 Audiocinta núm. 11 de dos clases que Nacho López impartió en agosto de 1983 a estudiantes del CUEC y de la FAPUV.

35 Audiocinta núm. 25, s/f.

36 Audiocinta núm. 21, s/f.

37 Audiocintas núms. 24 y 25, s/f.

38 *Idem.*

39 Audiocintas núms. 9 y 24.

40 Audiocinta núm. 11.

41 Audiocinta núm. 6, de dos clases que impartió en mayo de 1983 a estudiantes de la FAPUV y del CUEC, y núm 10, de dos clases en julio de 1983.

42 Audiocintas núms. 7, 11 y 13, ésta última s/f.

43 Véase recorte periodístico, Juan Gonzalo Rose, "La fotografía artística en México: Nacho López", en el AFLB.

44 Apuntes de la clase que Nacho López impartió el 11 de octubre de 1983 tomados por Elsa Medina.

45 Audiocinta núm. 24, clases que Nacho López impartió, s/f.

46 Véase la copia impresa de la conferencia "La fotografía como expresión militante", que Nacho López impartió el 14 de agosto de 1980. AFLB.

47 Véase recorte periodístico, Macario Matus en el AFLB.

48 Véase recorte periodístico en el AFLB, s/a. "La fotografía trasciende si posee un valor intemporal: Nacho López", en *Jueves de Excélsior*, México, 6 de mayo de 1978.

49 Véase recorte periodístico en el AFLB: s/a. "La fotografía más valedera como Arte-Documento surge ahora del periodismo, afirma Nacho López. El reportero gráfico presenta una exposición de su obra en la Galería Orozco, en *Excélsior*, México, 28 de octubre de 1975, p. 8B.

EL ÚLTIMO ROLLO | *Marco Antonio Cruz*

En el primer aniversario del fallecimiento de David Alfaro Siqueiros, en 1975, se llevó a cabo un significativo evento en La Rotonda de los Hombres Ilustres del Panteón Civil de Dolores, durante el que se presentó la escultura "Prometeo", del artista Armando Ortega, y se dispuso una larga mesa, presidida por Angélica Arenal de Siqueiros.

Durante el evento me llamó la atención un fotógrafo que con una cámara de formato medio y enfoque de cintura realizaba tomas de la mesa. Me imagino que a causa del formato, tenía problemas para captar la imagen en su totalidad, por lo que comenzó a caminar, lentamente, hacia atrás sin dejar de enfocar su cámara y sin reparar que había un arbusto de arrayán. En medio del acto solemne la caída fue estrepitosa, pero el fotógrafo se puso inmediatamente de pie y siguió enfocando, como si nada hubiera pasado. Pregunté a Rogelio Villarreal, que estaba cerca de mí, el nombre de ese fotógrafo: Nacho López, me respondió.

Años más tarde, en 1982, lo volví a ver en una reunión de fotógrafos en el auditorio del *Unomásuno*, en la que también se encontraba Héctor García; la discusión giraba en torno a la necesidad de crear un grupo de fotógrafos independientes.

La siguiente ocasión en que nos reunimos fue en 1985. Una tarde llegó Nacho a la redacción de *La Jornada*, donde yo entonces trabajaba, buscando a Andrés Garay, quien había sido su alumno, y ambos me invitaron a la cantina Montecarlo, ubicada en el centro, en la calle de Revillagigedo. Se desarrolló ahí una intensa plática sobre fotografía, rociada con generosas cantidades de cerveza.

En 1986 me enteré de que la salud de Nacho había decaído, y que lo habían intervenido para colocarle un marcapasos. Lo visité durante su convalescencia en el Hospital Mocel, ubicado en la colonia San Miguel Chapultepec. Al llegar ahí esperé en un pasillo la hora de visita. El lugar era oscuro, silencioso y olía a medicina. A cierta distancia, una trabajadora limpiaba el piso lentamente. Cuando entré al cuarto, Nacho se encontraba recostado. Me saludó y comenzamos a platicar de cuestiones de diversa índole; por mi parte, me apenaba preguntarle cómo se sentía.

Él notó que yo llevaba una vieja cámara Leica, totalmente mecánica, sin exposímetro y con dos visores, uno para enfocar y otro para encuadrar. Escogí esa cámara a propósito; sabía que a Nacho le gustaban las Leicas. Él intuyó que yo quería hacer una foto, pero que la situación me lo impedía. En un momento dado comenzó a mover su mano y me comentó: "Si yo tomara una foto en este momento, con esta luz... la tomaría con un treinta de velocidad y en dos-ocho". Nacho no usaba exposímetro y, sobre todo cuando se trataba de un retrato, calculaba la luz en su mano; la movía hasta igualar la cantidad de luz con la que iluminaba la cara del sujeto. "¿Por qué no me tomas una foto?", concluyó diciendo. Ante lo inesperado de la invitación, preparé la cámara siguiendo cada una de sus indicaciones; enfoqué, y, fracciones de segundo antes de disparar, Nacho descubrió

Marco Antonio Cruz. Nacho López convaleciendo en una habitación del Hospital Mocel, Ciudad de México, octubre de 1986.



su pecho mostrando la zona intervenida. Todo sucedió muy rápido y por un buen rato sólo nos miramos.

Durante veinte años he guardado esa imagen, testimonio de un momento tan especial, tan íntimo. Considero que hoy es el momento de publicarla.

Nacho López estaba ya en el hospital cuando decidí externarle mi inquietud de hacer reportaje fotográfico a fondo. Necesitaba saber cómo estructurarlo y él, dada su amplia experiencia, era de las pocas personas que podían ayudarme. Para tal efecto, acordamos vernos cuando estuviese recuperado.

Una tarde me presenté en su casa, acompañado de Ángeles Torrejón. Recuerdo que Nacho nos recibió en su recámara. Le preguntó a Ángeles si conocía su trabajo, y a continuación le regaló *Yo, el ciudadano*. Hablamos de fotografía y del compromiso social, fundamental en el reportaje. Fue una clase magistral. Desde entonces procuro aplicar lo aprendido en mi trabajo cotidiano y en los talleres que imparto. Seguimos conversando sobre temas diversos, y acordamos que trabajaría teniendo por sujetos fotográficos a los organilleros, con la idea de vernos cada semana para elaborar un reportaje. Cuando nos despedimos me quedé con la imagen de Nacho sentado en la cama, iluminado por una luz tenue y rojiza que entraba por la ventana. En la ciudad de México se acercaba la noche. Fue la última vez que nos vimos, pues Nacho murió dos días más tarde.

Poco después, su hija, Citlalli, amiga admirable, me regaló un *magazine* de película 35 mm que había pertenecido a su padre. Era de color dorado y contenía un rollo. Por un tiempo lo coloqué en una vitrina de mi casa, sin atreverme siquiera a tocarlo. En una ocasión que me visitó Andrés Garay, le comenté sobre el *magazine* y me lo pidió. Nacho López representaba mucho para él, pues además de la relación maestro-alumno que existía entre ambos, habían sido amigos entrañables y compartido un tramo importante de la vida. Garay merecía tener en sus manos el "último rollo" de Nacho López. Yo, por mi parte, me había convertido en heredero de un objeto que Nacho apreciaba tanto como sus cámaras: el molcajete en que preparaba sus afamadas salsas.

Tiempo después me encontré con Garay y me comentó que había decidido revelar la película del *magazine*. Para tal efecto, había preparado el laboratorio y realizado una ceremonia especial. Prendió incienso, preparó cuidadosamente los químicos, que eran nuevos, encarretó la película en la oscuridad, reveló y fijó. Llegado el momento de abrir el tanque de revelado, se llevó la sorpresa de que el rollo nunca había sido usado: la película no tenía ninguna imagen.

Julio de 2006

Autorretrato con calavera, ca. 1967. Fondo Nacho López © 382361 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.



Durante su vida, Ignacio López Bocanegra incursionó en varias actividades relacionadas con la creación de imágenes, tanto fijas como móviles. Fue fotógrafo, camarógrafo, guionista, fotorreportero, articulista, maestro y fundador de varios grupos fotográficos. Esas tareas, a la vez disímbolas y complementarias, las llevó a cabo con gran intensidad y no fueron ajenas a sus inquietudes sociales y estéticas. Nacho López se cuenta entre los pocos fotógrafos mexicanos, activos durante el siglo XX, que hicieron de sus propios oficios iconográficos motivos de reflexión. Reconstruir su trayectoria profesional es una tarea difícil y lo es aún más intentar definir un estilo que abarque todas las vertientes de una obra multidisciplinaria que se despliega a lo largo de más de cuatro décadas. Él mismo nos previno al respecto de esa búsqueda:

> El estilo personal es producto de largas maduraciones y desvelos, fracasos y pequeños logros; y cuando se cree que se ha obtenido, la recurrencia del mismo se trastoca en fatiga. La insistencia en las mismas formas bloquean al autor esterilizando su percepción hacia nuevas ideas o conceptos que brotan de un incontenible universo siempre dinámico.

Nacho López pensaba que la fotografía, en tanto actividad humana, no podía comprenderse al margen de los contextos sociales y las circunstancias históricas. Al respecto apuntaba:

> La vida de un fotógrafo sería comprendida a través de la suma de miles de fracciones de segundos representadas en las fotos que ha hecho durante su existencia. En cada una ha involucrado latidos de su corazón empeñados en captar realidades o irrealidades que emanan de sus preocupaciones como individuo inmerso en las contradicciones de su sociedad. (Creo éste es mi caso).

Atendiendo a esas prevensiones y definiciones, los apuntes biográficos que a continuación se ofrecen no son sino un esbozo de la vida y quehaceres de Nacho López, que ayudará a situar en el tiempo sus múltiples facetas profesionales y creativas. Los datos, indicios y testimonios contenidos en esta semblanza muestran lo que sabemos y también lo que aún nos falta por documentar sobre la obra de un autor prolífico, considerado con justicia como uno de los máximos representantes de la fotografía mexicana.

La mayoría de los documentos utilizados para la elaboración de estos apuntes forman parte del Acervo Familia López Binnqüist.

Autorretrato, ca. 1950. Acervo Familia López Binnqüist.



1923-1948 Ignacio López Bocanegra nació en Tampico en 1923. Fue el mayor de los cuatro hijos nacidos del matrimonio formado por Ernesto López Osorio y María Bocanegra Elizarraras. El trabajo de su padre, primero como aparadorista y posteriormente como gerente regional de la Compañía Colgate Palmolive, obligó a la familia a constantes cambios de domicilio. Los López Bocanegra vivieron en Tampico, ciudad de México, Orizaba, Mérida y de nueva cuenta en la capital de la república. La adolescencia de Nacho López transcurrió en Mérida. Estudió secundaria y preparatoria en la Escuela Modelo. En 1942 fundó, con un grupo de amigos, el Club Foto-Afición Yucateca. Con una columna de noticias sociales llamada "Trapitos al sol", publicada por el *Diario del Sureste*, hizo su debut como periodista. Fue por esos años que decidió hacer del cine y la fotografía algo más que un pasatiempo. No hay duda de que su padre, fotógrafo por gusto y razones profesionales –mediante la cámara documentaba sus actividades propagandísticas, incluida la de disfrazarse de Charlot– influyó en la temprana inclinación que Nacho tuvo por el mundo de las imágenes. A pesar del grave estado de salud en que se encontraba, pero resuelto a apoyar al primogénito en el desarrollo de su vocación cinéfila, don Ernesto organizó el traslado de su familia a la ciudad de México, que a mediados de los años cuarenta era sede de la industria cinematográfica más desarrollada de Latinoamérica.



Ignacio López Bocanegra a la edad de un año. Tampico, 1924. Acervo Familia López Binnqüist.

La familia López Bocanegra arribó a la capital mexicana, por segunda ocasión, en 1944. Poco antes de salir de Mérida, Nacho López había solicitado por escrito su incorporación como ayudante de camarógrafo a la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos. Esa fue la primera de varias tentativas por hacerse de un lugar en el medio fílmico. Ya establecido en la capital mexicana, el aspirante a cineasta trabajó como redactor de la revista *Novelas de la pantalla*, y como "extra" y ayudante del camarógrafo Kenneth Ritcher. En 1945 inició sus estudios en el Instituto de Artes y Ciencias Cinematográficas de México, escuela auspiciada por el sindicato de trabajadores del ramo. Manuel Álvarez Bravo, Ricardo Razzetti, Alejandro Galindo, Xavier Villaurrutia y Francisco Monterde fueron algunos de sus maestros. Posteriormente, a través de Ritcher, conoció a Victor De Palma, fotógrafo italoamericano que era corresponsal de la revista *Life* y tenía planes de abrir un estudio fotográfico. En la condición de asistente y laboratorista del Estudio Fotográfico De Palma's, Nacho aprendió los secretos de la fotografía fija. De Palma fue también quien lo recomendó, como su sustituto, para ocupar el puesto de maestro de técnica fotográfica en la Escuela de Periodismo de la Universidad Central de Caracas, Venezuela.

Durante su estancia en Venezuela, de febrero a noviembre de 1948, Nacho López cumplió con sus encomiendas magisteriales y simultáneamente inició su trayectoria como fotógrafo. Para sus clases había preparado un programa de estudios dividido en catorce lecciones. El programa iniciaba con una breve introduc-

ción a la fotografía y luego abordaba temas específicos como la velocidad, la luz o el contraste. En los ejercicios escolares o en la creación de sus primeras obras con ambición artística experimentó con distintas técnicas y géneros: *collage*, solarización, puesta en escena, foto construida. Al mismo tiempo produjo su primer material fotoperiodístico, estableciendo contacto con agencias de noticias internacionales como Black Star y Globe Photos, y con publicaciones como la revista *Time*. En la capital venezolana organizó asimismo su primera exposición individual y una muestra fotográfica colectiva con los trabajos de sus alumnos, la que luego se presentó en Bogotá y Nueva York. Entre sus motivos de orgullo se contaba la publicación en las páginas de *Popular Photography* de un retrato que hizo de su hermana Lina mientras amamantaba a su primera hija.



Collage realizado por Nacho López con el membrete de la revista *Popular Photography* y la fotografía que ese magazine publicó en su entrega de julio de 1948. Original en color. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

1948-1956 Nacho López regresó a México a fines de 1948. Planeaba volver a Venezuela para ser parte del lanzamiento de una revista. La inestable situación política de aquel país sudamericano y la muerte de su padre, sucedida a inicios de 1949, lo obligaron a permanecer en la ciudad de México. La necesidad de ayudar al sustento familiar y el deseo de poner en práctica lo aprendido le condujeron a establecer su primer estudio fotográfico: Foto-Gráficas, que se ubicó en la céntrica avenida Balderas. Trabajó intensamente planeando numerosos fotorreportajes y ofreciéndolos a medios de información nacionales e internacionales. En 1950 publicó su primer fotoensayo en la revista *Mañana*: "Noche de muertos". Esa publicación ilustrada y sus congéneres *Hoy* y *Siempre!* fueron, durante los años cincuenta, los foros en que Nacho López adquirió prestigio como reportero gráfico. Algunas de sus imágenes se dieron a conocer en revistas internacionales como *U.S. Camera*, *Travel & Camera*, *Look Magazine* y *Life en español*.

Entre 1950 y 1958, Nacho López produjo los reportajes que conforman su vasta crónica de la ciudad de México, el registro de "las mil caras" de una metrópoli en tránsito hacia la modernidad. Sobre esa vertiente de su trabajo el fotógrafo apuntaba: "[...] la mayor parte de las fotos citadinas son resultado de intensa labor periodística que realicé en las revistas: *Hoy*, *Siempre!* y especialmente en *Mañana*, donde se me dio libertad absoluta en los temas de mi predilección y en el formato de mis reportajes, en conjunción con mi viejo amigo Esteban Cajiga, hasta meter mi nariz supervisando negativos e impresión del offset". Nacho López recorrió, cámara en mano, todos los rincones de la babel mexicana: calles, cantinas, iglesias, ciudades perdidas, escenarios teatrales, reclusorios. "Yo también he sido niño bueno", "La calle lee", "Sólo los humildes van al infierno", "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero", "La Venus se fue de juerga por los barrios bajos", se cuentan entre sus fotoensayos más célebres.



Imagen con la que Nacho López obtuvo el segundo lugar en el Concurso Fotográfico Nacional, convocado por el periódico *Excélsior*, 14 de mayo de 1950. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

La danza moderna fue otra de las temáticas que Nacho López exploró en los años cincuenta. Su hermana, la bailarina Rocío Sagaón, a quien solía acom-

pañar a clases y ensayos, fue determinante en el enorme aprecio que el fotógrafo llegó a tener por esa expresión artística. El movimiento dancístico mexicano gozaba en esa época de una gran vitalidad y de la entusiasta colaboración de notables artistas de otras disciplinas. López Bocanegra contribuyó con textos e imágenes que se difundieron en revistas como *Pulso*, *Artes de México* y *Bellas Artes*, y en galerías y foros teatrales. A partir del conocimiento detallado de las coreografías y el aprovechamiento de la iluminación escénica, Nacho hizo el registro de algunas de las obras que dieron sustento a la llamada "época de oro de la danza mexicana".



Plana del impreso *Algo sobre el Ballet Zapata* (ca. 1954), ilustrado con fotos de Nacho López y grabados de Francisco Salmerón. Original en color. Acervo Familia López Binnqüist.

En agosto de 1955, López participó en la exposición multidisciplinaria titulada *La Danza en la Plástica Mexicana*, que incluyó trabajos de Miguel Covarrubias, José Chávez Morado, Carlos Mérida y Arnold Belkin. A fines de ese mismo año inauguró su primera exposición individual en el Salón de la Plástica Mexicana del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), asimismo la primera exhibición que esa galería dedicaba a la obra de un fotógrafo. En la presentación de la muestra, Manuel Álvarez Bravo destacó la capacidad de Nacho para dotar a los documentos periodísticos de "una validez más duradera", convirtiéndolos en objetos "que pueden contemplarse por sus calidades intrínsecas de fotografías realizadas, en armonía de valores tonales, composición de espacios, materia o negación de ella y reacciones de carácter humano".



Folleto que anuncia la primera exposición individual de Nacho López, en el Salón de la Plástica Mexicana, 1955. Original en color. Acervo Familia López Binnqüist.

José Gómez Sicre, Jefe de la Sección de Artes Visuales de la Unión Panamericana en Washington, Estados Unidos, quien había visto la muestra del Salón de la Plástica Mexicana, contactó a Nacho para invitarlo a realizar una exposición en la capital estadounidense. La exposición se tituló *Así es México* y se inauguró en 1956, contando con la asistencia de los embajadores de México ante la OEA y Washington, Luis Quintanilla y Manuel Tello. La exposición fue al mismo tiempo exitosa y causante de una polémica. Un grupo de reporteros mexicanos consideraron que las imágenes exhibidas eran denigrantes y no reflejaban el México verdadero, próspero y moderno. Si bien las imágenes de Nacho no fueron retiradas, las críticas sí motivaron que Gómez Sicre detuviera las gestiones para hacer itinerar *Así es México* por otras sedes estadounidenses. A pesar de ello, por mediación de Gómez Sicre, Nacho dio a conocer su trabajo en la *Revista Américas*, *Time* y en la sección "Hablando de fotografías" de *Life en español*. Una de las imágenes acusadas de denigrantes –la mano pedigüeña que se asoma por la rendija de una celda– fue adquirida por el Departamento de Relaciones Exteriores del gobierno de Estados Unidos.

Su exitoso desempeño en el terreno de la fotografía fija no hizo olvidar a Nacho López su pasión por el séptimo arte. A su regreso de Venezuela no cejó en sus intentos por incorporarse a la industria cinematográfica, en la que sólo consiguió trabajos eventuales –como el de camarógrafo de *Cine Selecciones*, revista

fílmica dirigida por Mercedes Azcárate, que desempeñó en 1949–. Entre 1955 y 1959 fue parte del equipo que realizaba los noticiarios Cine Verdad, Cine Mundial y Cinescopio, y trabajó en un gran número de producciones publicitarias. Uno de sus primeros encargos fue hacer un corto sobre las actividades de una escuela de operadores mecánicos. En Cine Verdad fue compañero de trabajo de Álvaro Mutis, Gastón García Cantú, Gabriel García Márquez, Carlos Fuentes y Fernando Gamboa. Del equipo de trabajo de Cine Mundial también fueron parte los fotógrafos Antonio Reynoso y Rubén Gámez.



Imagen del fotorreportaje que ilustró el libro *Viaje a la Tarahumara* de Fernando Benítez, publicado en 1960. Fondo Nacho López © 380532 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

En 1956, López tuvo la oportunidad de filmar su primera película. El Instituto Nacional Indigenista (INI), bajo la dirección de Alfonso Caso, lo invitó a participar en la producción de películas que divulgaban el trabajo social que esa entidad hacía en las zonas indígenas del país. La primera de ellas fue *Todos somos mexicanos*, un mediometraje a color dirigido por José Arenas y fotografiado por Nacho López, filmado en la sierra mazateca de Oaxaca y en la zona tzeltal-tzotzil de Los Altos de Chiapas, que dio cuenta del problemático traslado de los núcleos mazatecos a las zonas bajas de riego del Río Tonto a causa de la construcción de la presa Miguel Alemán. El siguiente proyecto patrocinado por el INI se iba a ocupar de la vida de los indios tarahumaras. Para la realización de este documental, López visitó varios poblados y registró, entre otras actividades, la preparación de "tonare" y la carrera de bola y aro. Asimismo documentó la vida en internados, escuelas y aserraderos, e interrogó a médicos, antropólogos, promotores, maestros y funcionarios que laboraban en esa región montañosa. Su idea, como lo dejó plasmado en sus notas, era mostrar: "La vida, el trabajo y la economía de las familias indígenas tarahumaras en relación con la hostilidad del medio humano y natural que les rodea". Este cortometraje, sin embargo, por razones que aún se desconocen, no se llevó a cabo. Años después, algunas de las fotos que Nacho realizara en Chiapas y la zona tarahumara aparecieron como complemento visual de dos crónicas etnográficas de Fernando Benítez: *Viaje a la Tarahumara* (1960) y *La Última Trinchera* (1963), ambas publicadas por editorial Era. López volvió a trabajar para el INI en 1965, haciéndose cargo de la realización integral del cortometraje *Misión de chichimecas*, el cual abordaba las transformaciones culturales de las últimas 30 familias de esa etnia, que enfrentaban los retos de organizarse como empresa colectiva.



Nacho López en una de sus visitas a la Sierra Tarahumara de Chihuahua, ca. 1958. Acervo Familia López Binnqüist.

En octubre de 1957, Nacho López presentó su segunda muestra individual, de nueva cuenta en el Salón de la Plástica Mexicana. El material expuesto fue dividido en tres apartados, correspondientes a las vertientes temáticas en que se había desarrollado su trabajo como fotodocumentalista: "Imágenes de una ciudad", "Mundo mágico" y "Cinematografía". La última sección consistía en tres ensayos-secuencias directas de rollos fotográficos sobre los cuales escribió



Invitación a la muestra individual que Nacho López presentó en el Salón de la Plástica Mexicana, entre el 14 de octubre y el 3 de noviembre de 1957. Acervo Familia López Binnqüist.

lo siguiente: "Transportar el reportaje periodístico al cine, la misma actitud, el mismo concepto. Una realidad latente se vuelca en movimiento. Proceso lento de resoluciones y apasionantes problemas de ritmo, encuadre, sonido, etc. Una experimentación constante con las formas cinematográficas. Posiblemente la oportunidad para decir las cosas de nuestro existir en un lenguaje más claro y directo".

De 1962 a 1968, Nacho López fue fotógrafo y realizador de Productores Unidos S. A., compañía de la que era dueño Fabián Arnaud, y Producciones Pezet, S. A. Realizó asimismo cortometrajes y comerciales para cine y televisión contratados por R.K. Thompkins y Películas Candiani S.A. Produjo comerciales para compañías privadas como Colchones Príncipe, Relojes Citizen, Cigarros Raleigh, Cerveza XX y Seguros La Comercial, algunos de los cuales recibieron premios y menciones honoríficas por parte de la Asociación Mexicana de Publicistas.

En 1959, Nacho López emprendió su proyecto cinematográfico más importante: un documental sobre la Revolución Cubana que iba a llevar por título *En un lugar del mundo*. En un principio la producción del film recibió el apoyo de Emilio Azcárraga Milmo, principal directivo de Telesistema Mexicano, la empresa de la que surgió el corporativo Televisa. La filmación de la película, en formato 35 mm, se llevó a cabo a los pocos meses del ascenso al poder de los grupos armados comandados por Fidel Castro y Ernesto *Che* Guevara. A partir de un guión de Carlos Prieto y luego de una estancia de seis meses en Cuba, el equipo de filmación –del que Nacho fue primero camárografo y luego director– pudo documentar los cambios que a la organización política y la vida diaria de los habitantes de aquella isla había traído la instauración de un régimen comunista. Con apoyo del gobierno insurgente se filmaron escenas reconstruidas de las acciones guerrilleras que habían tenido lugar en Sierra Maestra. Sin embargo, al regresar a México la falta de recursos y el retiro de apoyos impidieron concluir la edición final del largometraje. En marzo de 1959 se mostraron algunas copias de trabajo, sin sonido, en la Asociación Mexicana de Periodistas. Ante la imposibilidad de conseguir financiamiento complementario, el material filmado –negativos y copias de trabajo– quedó como parte de los acervos de Telesistema Mexicano, hoy Televisa.



Vista exterior de la exposición *Caleidoscopio fotográfico*. La Habana, Cuba, junio de 1965. Fondo Nacho López © 387577 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

Nacho intentó recuperar el material de su documental cubano por distintas vías. Primero, en 1959, a través del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas, y muchos años después, en 1975, a través de la Dirección General de Cinematografía. En su correspondencia con el director del Instituto Cubano de Artes e Industrias Cinematográficas, Nacho manifiesta la importancia que para él tenía la realización de esa película: "Fue una lástima que aquí en México, Prieto y yo, a pesar de toda la lucha, no pudimos hallar el financiamiento para terminar la película en la que teníamos, y aún tenemos, gran fe y

cariño. Pero ya habrá más oportunidades de hacer otras películas tan importantes y emocionantes como ésta, aunque lo creo difícil pues no hay a menudo 'Movimientos 26 de julio' con la frecuencia como quisiéramos que fuera y que quedaran registrados en el cine, como ejemplo, para la Historia y la Humanidad entera". A la fecha *En un lugar del mundo* sigue siendo uno de los títulos extraviados de la filmografía mexicana.

A pesar de ese proyecto frustrado, los años sesenta fueron de intensa actividad cinematográfica para Nacho López. A solicitud de la empresa Mayatex preparó un documental promocional sobre los cultivos del henequén en Yucatán. En 1965 realizó el documental *El caballo pura sangre*, sobre la crianza de caballos de Justo Fernández, administrador del Hipódromo de las Américas. Realizó para La cerillera La Central un documental sobre el fuego en la historia de la humanidad. Para la Embajada Norteamericana filmó *En la Ruta de la Independencia*, bajo la dirección de Fabián Arnaud, y para la Organización Pando un corto titulado *La Tierra Pródiga*. Por esos años también se hizo cargo de *Guanajuato 68* (35 mm, a color), uno de los cortometrajes de promoción turística que se produjeron con motivo de la celebración en México de los XIX Juegos Olímpicos. Durante estas competencias deportivas fue comisionado para fotografiar la gimnasia femenil. Además ofreció al arquitecto Óscar Urrutia, Coordinador del Programa Cultural de la XIX Olimpiada, la filmación de la coreografía *Zapata*: "[...] En lo personal, me encuentro en la posición de ofrecer equipo cinematográfico, foro, personal técnico y mi propia dirección, sin ninguna mira lucrativa, ya que el ballet *Zapata*, obra consagrada en los anales de la danza mexicana, es objeto para mí de un especial cariño, y desde hace mucho tiempo he aspirado testimoniarla a través del cine". Este esfuerzo por filmar *Zapata* se había iniciado en 1960 y 1961, cuando López registró en funciones y ensayos a los bailarines Guillermo Arriaga y Alma Rosa Martínez.



Nacho López durante la filmación de un corto publicitario. México, ca. 1965. Acervo Familia López Binnqüist.

En una entrevista con el articulista Manuel Berman (1980), Nacho explica que el trágico final del movimiento estudiantil de 1968 dejó en él una marca profunda. Los hechos del 68 tuvieron, ciertamente, un gran impacto en el ambiente cultural del país; la fotografía fue revalorada como herramienta política e informativa y como parte de los procesos democratizadores del país. Durante los sucesos de Tlatelolco, Nacho se encontraba filmando un comercial para una compañía de relojes. A partir de ahí, según explicaba Nacho en aquella entrevista, decidió alejarse del cine comercial y publicitario, y retomar la fotografía fija en blanco y negro. Sin embargo, aunque hizo a un lado los encargos publicitarios, no abandonó la actividad cinematográfica. En 1969 inauguró su nuevo despacho Nacho López Producciones, S.A. Con este nuevo impulso, escribió varios proyectos destinados a la pantalla grande. En colaboración con el escritor Lisandro Chávez Alfaro preparó el guión de *Morir en la hoguera*, crítica a la burocracia y sus consecuencias,

para el que no lograron conseguir recursos ni apoyo y sí en cambio tentativas de censura. Lisandro Chávez Alfaro también fue colaborador en el guión *Los monos de San Telmo*. Otro ejemplo de los documentales y cortometrajes que quedaron inconclusos fue el de la vida de Aquiles Serdán, con el que Nacho deseaba "llevar a la pantalla películas con estricto apego a los documentos históricos". A esa lista de proyectos no realizados habría que agregar *El pequeño dilema de Peter Flowers*. Para la producción de éste como de otros guiones, Nacho tocó las puertas de varias instituciones de gobierno e instancias privadas. *El pequeño dilema*... fue propuesto al Instituto Nacional del Consumidor: "Estoy seguro de que mi guión, de realizarse, sería de gran interés para el público consumidor –apuntaba López en su propuesta–, ya que lo pondría alerta de los mecanismos enajenantes de la publicidad. La historia, que se encuadra dentro de un desarrollo satírico y humorístico, concierne a las limitaciones de la libertad individual dentro del contexto de consumismo".







Autor no identificado. Nacho López filmando desde un helicóptero, ca. 1970. Acervo Familia López Binnqüist.

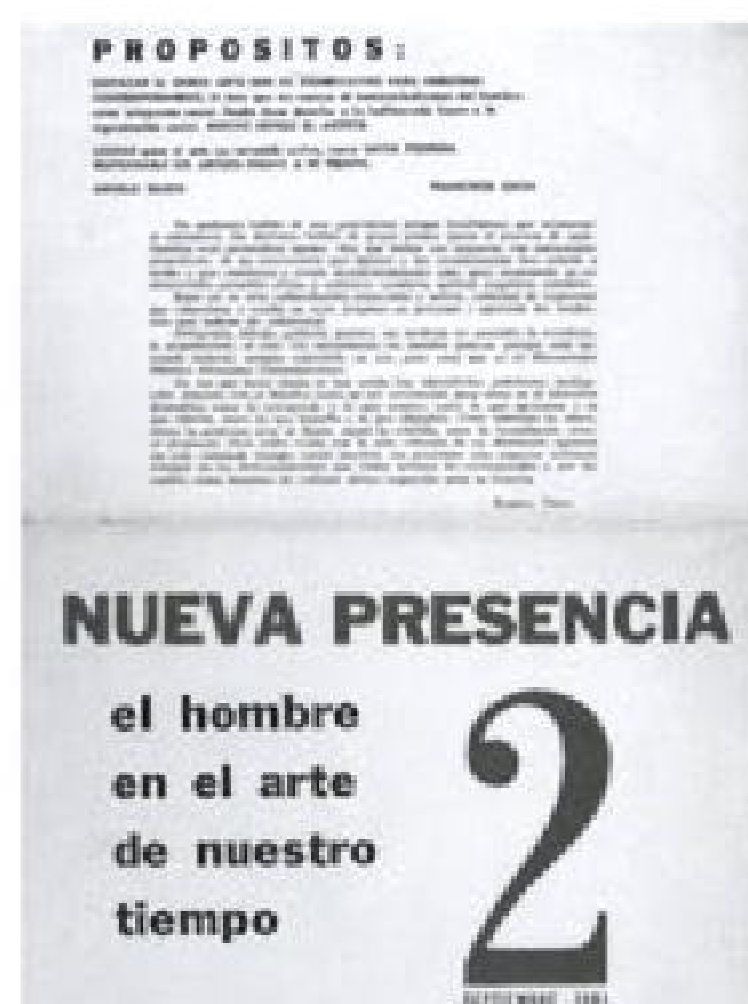
No obstante el empeño que dedicó a escribir ficciones, el verdadero interés de Nacho López como cineasta siempre estuvo en el género documental. El registro sin maquillajes de la vida real era para él una vía liberadora de la conciencia colectiva, como se lo hizo saber al presidente Luis Echeverría Álvarez, en una carta fechada el 27 de diciembre de 1970:

El tipo de cine documental que planteo es aquel que se propone un objetivo donde las interrelaciones sociales se expresan analíticamente en el marco de una sociedad dinámica. Para el efecto, es necesaria la estrecha colaboración con sociólogos, antropólogos, economistas, historiadores, artistas e investigadores de la opinión pública. Los espectadores ya están cansados de ver cierto tipo de documentales, abucheados por lo general, en donde se exageran los elogios a los logros y virtudes de una entidad oficial o privada, adornados con una narración chauvinista y demagógica: 'propaganda de gobierno', dice el consenso, implicando con ello una desconfianza tácita. Creo sinceramente que el público mexicano ya está maduro, o siempre lo ha estado, para enfrentarse a los hechos y a las realidades nacionales, y sólo desea que se le informe con veracidad, o se le instruya, para participar en el devenir cívico, moral o físicamente.

Básicamente el documental elaborado con esta premisa requiere de las técnicas del cine moderno, una creatividad en la expresión y el uso imaginativo del sonido; además una narración objetiva y tranquila sin nombrar patrocinador oficial o particular alguno.

[...] En el cine documental que le propongo, se destaca la filosofía de la colectividad: los problemas vitales de la nación no sólo pertenecen al gobierno sino que cada uno de los habitantes como responsables dentro de una comunidad en busca de soluciones perentorias y prácticas. Este cine documental dramatiza el papel del ciudadano en su medio ambiente en concordancia a los deberes y responsabilidades que le obligan a un comportamiento consecuente como miembro de una nación. Creo que este tipo de

cine documental ya entra al período en que las bases de la colectividad deben ser reexaminadas para partir hacia nuevos propósitos.



Ejemplar del número 2 de la revista-cartel *Nueva presencia*, órgano de difusión del movimiento de Los interioristas. Septiembre de 1961. Original en color. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

Aun antes de los años sesenta, Nacho ya era activo participante en los movimientos y grupos que animaban el ámbito fotográfico mexicano, tanto en la vertiente periodística como en la artística. En 1961 fue socio fundador del Club de Periodistas de México. No se mantuvo ajeno a las actividades del Club Fotográfico de México, al cual apoyó como jurado en los XIII y XVI Salones Fotográficos Internacionales, organizados en 1964 y 1967. En junio de 1960, por invitación del grupo La Ventana, participó en la muestra de fotografía latinoamericana que se presentó en la Galería de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). Más de 30 fotógrafos de Argentina, Brasil, Chile, Uruguay y México participaron en esta exhibición. Manuel Álvarez Bravo, Bernice Kolko, Rodrigo Moya, Antonio Reynoso, Nacho López y Antonio Rodríguez fueron algunos de los fotógrafos mexicanos o radicados en México que fueron invitados. El texto de presentación incluido en el folleto de esta exposición reivindicaba el valor artístico de la fotografía: "La Galería de Artes Plásticas de la ciudad de México, dependiente de la Dirección de Acción Social del Departamento Central, presenta, por primera vez en sus salas, una colección de obras que no dudamos en llamar arte, aunque no caigan dentro de lo que hasta ahora se ha considerado como tal. Son el fruto de un aparato mecánico, producto de la época en la que vivimos, la cámara fotográfica, pero dominado por el hombre, quien se sirve de él para expresar vivencias, fugaces si se quiere, que ningún otro medio de expresión es capaz de plasmar [...]."

Durante los años sesenta, influido por la renovación artística que México vivía en ese momento, Nacho López diversificó sus aproximaciones al lenguaje fotográfico. En muestras tan distintas como *Los Interioristas*, *Cincuenta imágenes de jazz* y *Caleidoscopio fotográfico* reflejó el amplio abanico de sus búsquedas estéticas. Nacho experimentó en casi todas las direcciones posibles: con distintos procedimientos de revelado e impresión, formatos y encuadres, novedosas propuestas museográficas, tanto individuales como colectivas, y en la integración de la fotografía con otras expresiones artísticas.



Cartel de la *Exposición fotográfica ambulante*, realizada por el Instituto Nacional de la Juventud Mexicana. Ciudad de México, 1977. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

Las llamadas "exhibiciones ambulantes", proyecto en el que Nacho López y Pedro Cervantes conjuntaron sus esfuerzos creativos al inicio de los años sesenta, es un claro ejemplo de esas exploraciones interdisciplinarias. De manera imprevista, esculturas de Cervantes fueron trasladadas de su taller a diferentes sitios públicos, mientras López capturaba con su cámara las reacciones de los transeúntes, al modo en que antes lo había hecho en fotoensayos como "La Venus se fue de juerga..." o "Cuando una mujer guapa parte plaza por Madero". Raquel Tibol considera la itinerancia de un gallo de hierro forjado y soldado por diferentes puntos de la ciudad –la entrada al Palacio de Bellas Artes, la Av. Juárez, Peralvillo y San Ángel– como "la primera experiencia de

actividad conceptual que hubo en México, mucho antes de que en ningún lugar de la Tierra se comenzara a pensar siquiera en la posibilidad de darle a la acción en sí, a un proceso, valor de arte, por encima o al margen del objeto artístico convencional".



Invitación a la exposición *Caleidoscopio fotográfico*, organizada por el Centro Deportivo Israelita. Ciudad de México, junio de 1965. Acervo Familia López Binnqüist.

El movimiento llamado Los Interioristas, planteaba, como respuesta y crítica al abstraccionismo, un arte ligado al hombre, tanto en su dimensión individual como social. Nacho era el único fotógrafo en un grupo integrado por pintores –entre ellos, Arnold Belkin, Francisco Icaza, Leonel Góngora y Francisco Corzas–. Los Interioristas expusieron en el Centro Deportivo Israelita, en agosto de 1961, y posteriormente en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, en octubre de 1961. La revista-cartel *Nueva presencia* fue el foro para la divulgación de su ideario. La exposición *Cincuenta imágenes de jazz*, integrada por dibujos del pintor y escultor Pedro Cervantes y fotos de Nacho López, se presentó en la Galería Novedades, en octubre de 1962. Raquel Tibol cuenta en su libro *Pedro Cervantes* (1974) que Nacho invitó a Pedro para que hicieran una exposición diferente, en la que se integraran las diversas artes: dibujo y pintura, fotografía y música. A partir del dibujo y la foto en alto contraste los autores pretendían captar la esencia del jazz reflejada en los músicos, los instrumentos y el público. Los más calificados conjuntos del momento –como eran los de Chucho Zarzosa, Tino Contreras y Mike Salas– fueron modelos de la dupla de artistas visuales. La exposición *Caleidoscopio fotográfico* se presentó primero, conformada por 500 imágenes, en el Club Deportivo Israelita de la ciudad de México, en 1965, y en una versión ampliada, un año más tarde, en la Embajada de México en Cuba, ahora bajo el título *Caleidoscopio fotográfico. 700 fotografías*.

La arquitectura fue otra de las expresiones artísticas con las que Nacho López estableció vínculos creativos en los años sesenta. Así como retrató la obra de arquitectos como Manuel Larrosa, Félix Candela, Iker Larrauri, Pedro Ramírez Vázquez y Oscar Urrutia, dio cuenta del nuevo perfil urbano de la ciudad de México, trasformado por la presencia de altos edificios, multifamiliares y vías rápidas. Fue parte del grupo de artistas que dieron vida al concepto de "museo dinámico": "un experimento de participación de la arquitectura, pintura, escultura, cerámica, fotografía y danza en un solo ámbito con el propósito de crear una nueva dimensión en la participación del público con los actos plásticos".

Imágenes arquitectónicas de Nacho López fueron incluidas en la Feria Mundial de 1962, que tuvo por sede a la ciudad de Seattle, Washington. Tres años después, el fotógrafo elaboró las imágenes y carteles que acompañaron a la muestra itinerante *México construye*, organizada por la Cámara Nacional de la Industria de la Construcción, la cual se montó en varias ciudades de Europa. Para la realización de estos trabajos, Nacho retomó un motivo visual que le

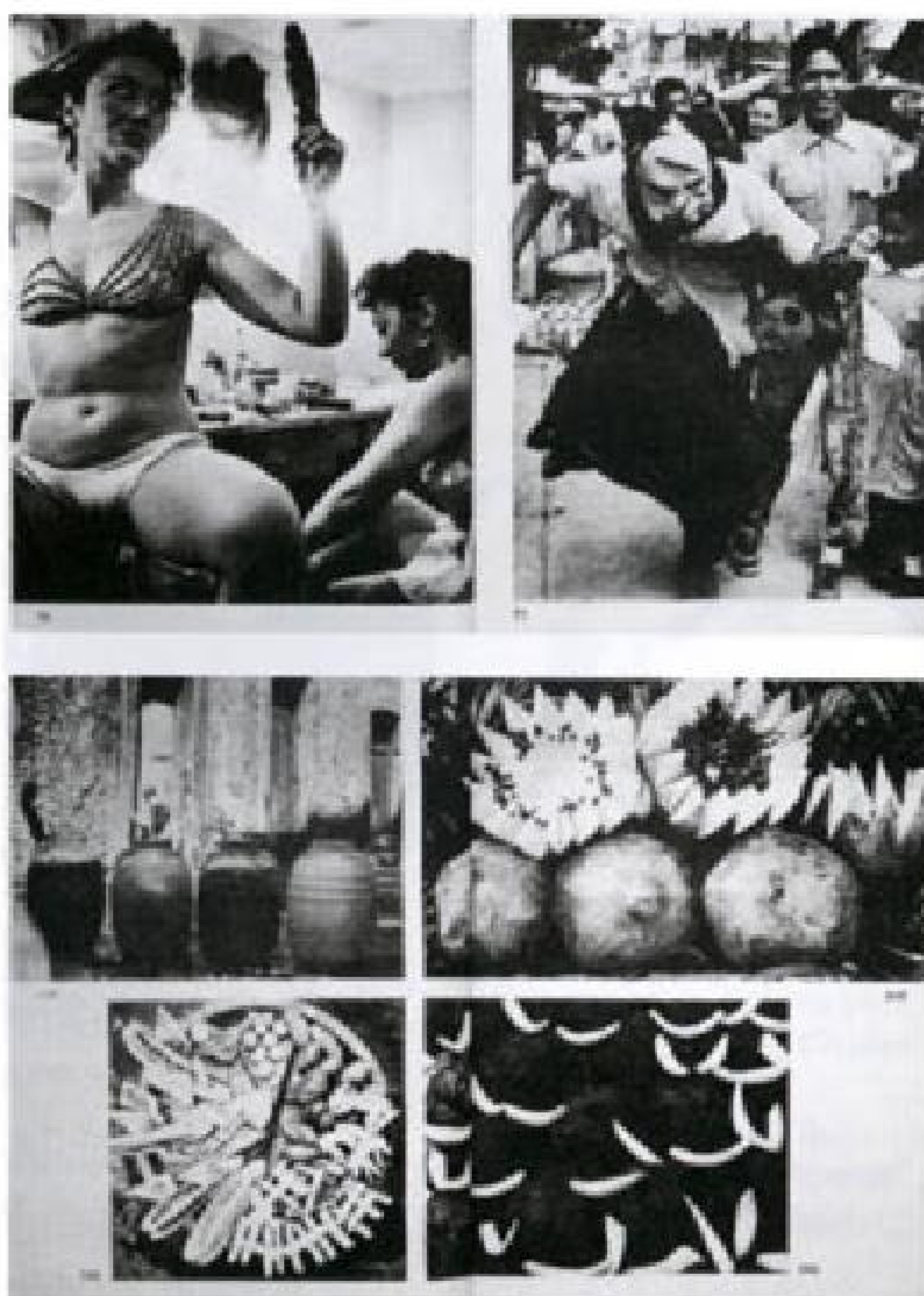
había interesado desde su estadía en Venezuela: el retrato de los reflejos en una esfera de vidrio. Lucero Binnqüist, esposa de Nacho desde 1962, fue ayudante y testigo de esas excursiones que buscaban distorsionar el espacio urbano: "Salíamos por la mañana en el coche hacia lugares en donde hubiesen edificios –Reforma, Insurgentes, Madero–. Todo el día, con mucho cuidado, cargábamos la esfera entre las manos. Nacho quería poner la esfera a media calle para que se reflejaran todos los edificios, pero no podía parar el tránsito. Evitaba tomar las fotos en donde su reflejo fuera muy prominente, entonces ponía atención a la luz y se ubicaba de tal manera que sus facciones no se pudieran apreciar. A lo largo del día, hacía varias pruebas con diferentes tipos de iluminación natural. Después de varias salidas, un día dijo que había logrado tomar la foto que realmente le gustaba".



Visitantes en una muestra sobre arquitectura moderna, ca. 1962. Fondo Nacho López © 388734 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

El reflejo de una esfera reaparece en la portada, creada por Mayra Landau, de la publicación que puede considerarse el primer libro fotográfico de Nacho López: el volumen doble 58/59, con el que la *Revista Artes de México* completó una serie dedicada a la historia de la ciudad de México. Miguel Salas Anzures, entrañable amigo del fotógrafo, coordinó la producción de ese recorrido ilustrado que iba de la época prehispánica al México Moderno. En *La Ciudad de México III* se desplegaron 126 fotografías de Nacho López, la mayoría procedentes de los fotoensayos y reportajes que realizara en los años cincuenta. La edición se completó con textos de Martín Luis Guzmán, Salvador Novo, Agustín Yáñez, Manuel Larrosa, Rudolf Peyer y del propio Nacho –"Yo, el ciudadano"–. Vicente Rojo estuvo a cargo del formato.

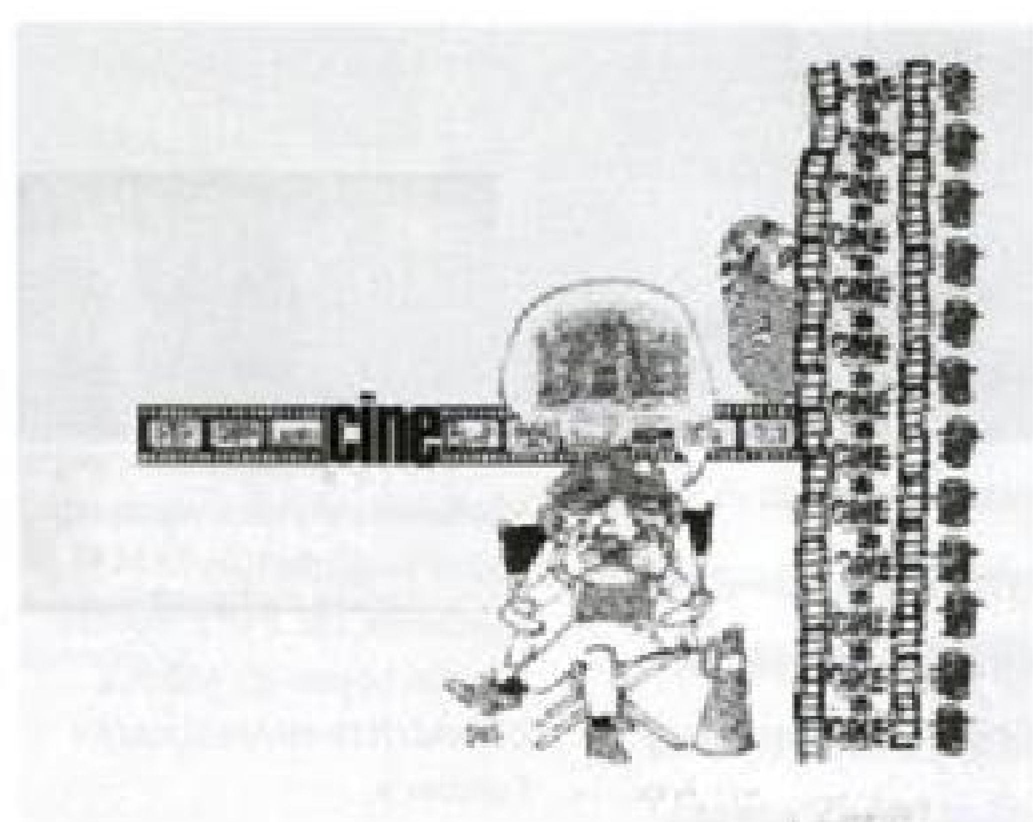
Páginas del volumen *La Ciudad de México III*, ilustrado por Nacho López. Números 58/59 de la revista *Artes de México*, marzo de 1965. Cortesía Carolina Herrera.



En 1965, Nacho fue parte de un grupo de artistas e intelectuales mexicanos –entre ellos María Luisa Mendoza, Rogelio Naranjo, Manuel Larrosa y Carlos Rojas Juanco– a los que el gobierno cubano invitó para que conocieran los avances y problemáticas de una revolución acosada por el imperialismo estadounidense. En su segundo viaje a la isla caribeña, Nacho trató de recuperar copias de trabajo de *En un lugar del mundo* y dio cuenta, a través de la cámara fotográfica y el cuaderno de notas, de la nueva realidad cubana. Ese material visual fue la base de la exposición *Crónica fotográfica de la Cuba revolucionaria*, que presentó en el Instituto Mexicano-Cubano de Relaciones Culturales José Martí de la ciudad de México, en octubre de 1966. Las impresiones fotográficas se presentaron acompañadas de sus apuntes escritos.

Nacho López colaboró como editor de fotografía, en 1961, y fotógrafo, de 1963 a 1967, en la revista mensual *Mexico This Month*. La publicación, dirigida por Anita

Brenner, estaba editada en inglés y contenía información turística. Reservaba un importante espacio a la información visual y daba una justa remuneración a los fotógrafos, además de contarse entre las pocas revistas comerciales que entonces respetaban el derecho de autor. Para algunos fotorreporteros como Walter Reuter, Héctor García y Armando Salas Portugal, *Mexico This Month* fue una apreciable fuente laboral. Nacho publicó allí fotos aisladas y reportajes, compuestos con imágenes nuevas o previamente publicadas.



Nacho López como cineasta en un cartón de Rogelio Naranjo, ca. 1972. Acervo Familia López Binnqüist.

1970-1977 La actividad cinematográfica de Nacho López continuó a lo largo de los años setenta. En esa década filmó en Huautla de Jiménez, Oaxaca, el episodio sobre María Sabina que formaría parte del largometraje *La magia en América Latina* (1973), dirigido por René Rebetez, documental financiado por el INI. Asimismo fue contratado por el Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización para la realización de los documentales *Justicia social* y *Nueva técnica de engorda de ganado bovino*. Para Películas Candiani S.A., realizó dos documentales encargados por la Secretaría de Turismo: *Chihuahua* y *Nuevo León*, y para la Secretaría de Recursos Hidráulicos el corto *El basurero del mundo*. El Banco Nacional de Crédito Rural, S.A. fue patrocinador de los cortos *El Vizcaíno* y *La cañada de los once pueblos*, que Nacho filmó en Baja California y Michoacán, respectivamente.

A mediados de los años sesenta, con la ayuda financiera y actoral de amigos escritores, fotógrafos, pintores y bailarines, Nacho López había iniciado la producción de un cortometraje de ficción basado en un guión de su autoría: *Los hombres cultos*. La película, filmada de manera intermitente, aprovechando los fines de semana, pudo ser terminada hasta 1972. Pilar Urreta, hija de Nacho y quien también colaboró en la película, recuerda que el rodaje se inició cuando ella era niña y que la edición concluyó cuando ya era adolescente. Vlady, Guillermo Keys, Mayra Landau, las hermanas de Nacho –Rocío Sagaón y Lina López– y sus sobrinas –Guadalupe Bocanegra y Linda García– fueron parte del elenco de un film que advertía sobre la capacidad de autodestrucción de la especie humana. La trama de *Los hombres cultos* –filmada en formato 35 mm, material blanco y negro, de 30 minutos de duración– se ubica en los días posteriores al estallido de una bomba atómica. En entrevista con el articulista Ángel Olmos (1966), Nacho comentó sobre este corto y otros que pensaba realizar: "Lo único que puedo decir de esas películas es que tratarán sobre las cosas que nos preocupan diariamente, como seres humanos conscientes de una realidad contradictoria. Serán el comentario de esa realidad: la exposición de fenómenos políticos y humanos dentro del llamado tercer mundo en que vivimos".

El IV Festival Internacional de Cortometraje, celebrado en Guadalajara, en 1972, le otorgó la Bovina de Plata a *Los hombres cultos*. Al año siguiente la película se exhibió en Alemania, como parte del evento Guadalajara in Oberhaussen,

organizado por el Instituto Goethe. También se presentó en el Salón de la Plástica Mexicana como parte del ciclo El Ensayo Cinematográfico. En abril de 1975, fue incluido en la Jornada del Cine Mexicano en Poitiers, Francia , y en julio del mismo año, durante una gira del presidente Luis Echeverría por trece naciones, se proyectó en Dakar, Senegal, como parte de la Semana del Cine Mexicano. Durante ese tiempo, interesado en la actuación y la dirección de actores, conocimientos que consideraba necesarios para ése y otros proyectos fílmicos, Nacho tomó cursos con el actor Dimitrio Sarrás.



Exposición de fotografías

Nuevas, viejas y otras ligeramente usadas

Nacho López

Cartel de la exposición *Nuevas, viejas y otras ligeramente usadas*, inaugurada el 4 de abril de 1975 en la Universidad Veracruzana. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

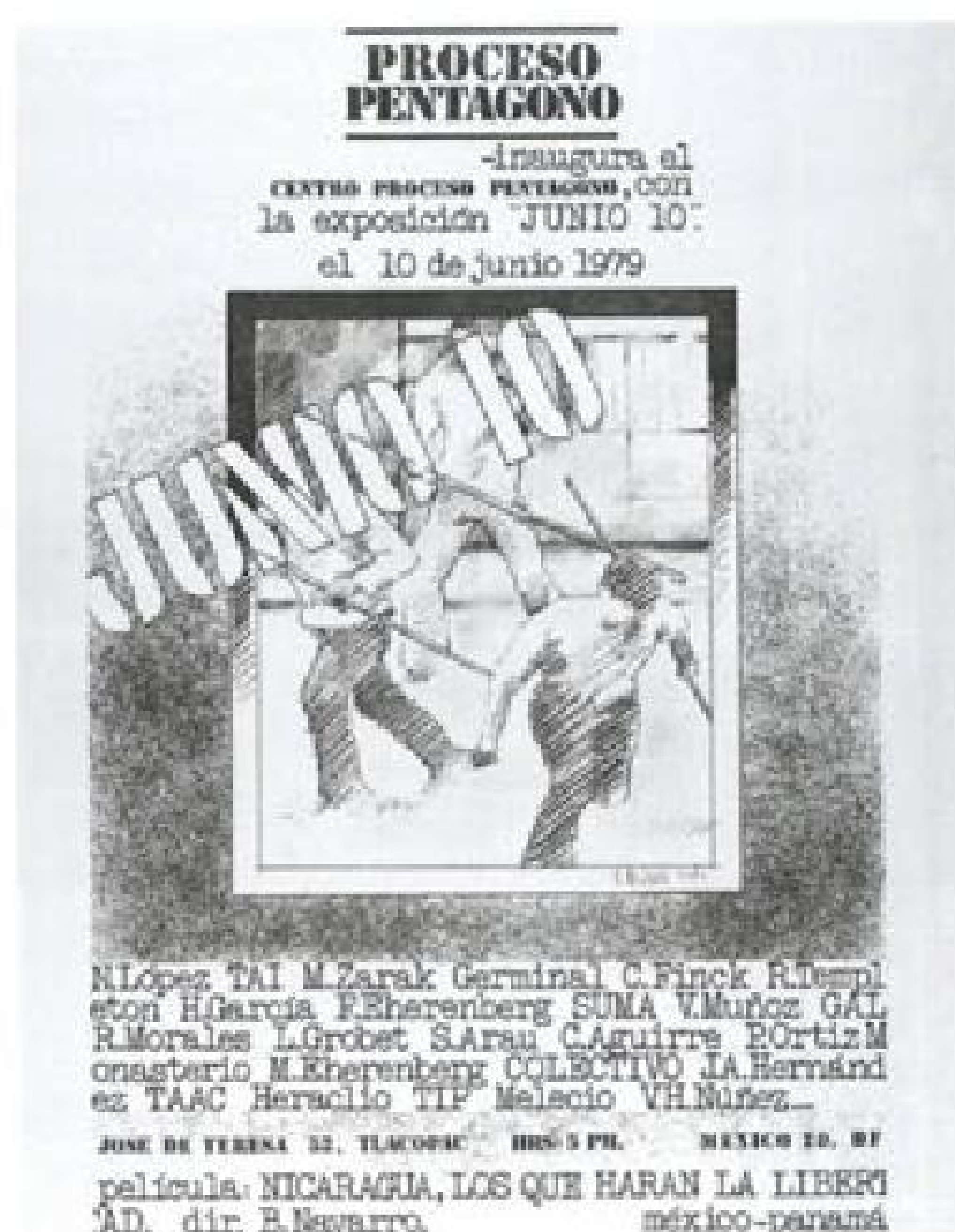
En los años setenta, Nacho desempeñó cargos y propuso proyectos relacionados con diferentes medios audiovisuales. En 1972, en colaboración con la bailarina Waldeen y para la Comisión Nacional de Radiodifusión, produjo el documental titulado *Waldeen, la historia del hombre es la historia de la danza*. Este proyecto contemplaba la producción de 32 programas de televisión sobre la danza moderna mexicana, pero sólo se realizó el programa piloto. En el tintero también se quedó la serie televisiva en que Nacho se proponía hacer una revisión de los sitios históricos y populares de la ciudad de México. De marzo a noviembre de 1973 fungió como jefe del Departamento de Servicios Fílmicos del Canal 13 y, de mayo a septiembre de ese mismo año, como coordinador del Registro Audiovisual del Fondo Nacional para el Desarrollo de la Danza Popular Mexicana (FONADAN). Fue asimismo Director General de la compañía de Cine Estudios, S.A. Durante 1974 laboró en el Instituto Nacional de Capacitación Agraria (CAPFCE), organizando cursos sobre el uso de medios audiovisuales en tareas de organización campesina y comunal.



Catálogo de la exposición *Testigo en fracción de segundo* en la Galería José Clemente Orozco. Ciudad de México, 1975. Diseño de Vicente Rojo. Original en color. Acervo Familia López Binnqüist.

El INI fue otra de las instituciones con la que Nacho López mantuvo relaciones laborales a lo largo de los años setenta. Además de la ya mencionada colaboración para "La magia en América Latina", participó como fotógrafo de fijas en *La música de los mixes* (1978) y en los documentales que se hicieron en torno a los curanderos de San Andrés Tuxtla y los carnavales en la Huasteca Veracruzana. Junto con Alfonso Muñoz y Óscar Menéndez, organizó las bases del Archivo Audiovisual del INI, formalmente establecido en 1976. Durante estos años, cumpliendo diversas encomiendas para el INI, recorrió buena parte del país y realizó el registro de los semblantes, costumbres, ritos y paisajes de diferentes comunidades indígenas.

En 1975, Nacho López organizó dos exposiciones individuales: *Nuevas, viejas y otras ligeramente usadas*, que se presentó en la Universidad Veracruzana, y *Testigo en fracción de segundo*, que se exhibió en la Galería José Clemente Orozco



Cartel que anuncia la exposición inaugural del Centro Proceso Pentágono. Ciudad de México, 1979. Original en color. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

del INBA, en la ciudad de México, y que luego viajó al Museo de la Alhóndiga de Granaditas de Guanajuato. Ese año participó también en la exposición colectiva *Salón de la estampa y dibujos*, realizada con motivo de la inauguración del nuevo local anexo al Salón de la Plástica Mexicana del INBA, en la calle de Hamburgo. La foto que remitió a esta muestra obtuvo una mención especial por su calidad artística. Los integrantes del jurado eran Antonio Rodríguez Luna, Felipe Lacouture y Xavier Moissén.

A mediados de los años setenta, Nacho hizo sus últimas contribuciones a la prensa ilustrada. Para la sección a color de la revista *Siempre!*, realizó, entre otros reportajes, los titulados *Zona Roja. La cara fea de Acapulco* y *En Guadalajara, los murales del Burro de Oro*.

La Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, establecida por Carlos Jurado en 1973, fue el espacio en que Nacho López retomó su tarea magisterial. Ese centro de estudios se ubicaba en Xalapa, lugar donde residían su madre y hermanas. A causa de los frecuentes viajes que realizaba para visitar a sus familiares, Nacho mantuvo una relación cercana con varios de los profesores que conformaban la planta académica de aquella facultad, sobre todo durante el período del Rector Roberto Bravo Garzón.

En 1976, invitado por Fernando Vilchis, en ese momento director de la Facultad de Artes Plásticas (FAP), Nacho López inició su labor como catedrático dentro de la Universidad Veracruzana. En ese tiempo la FAP dividía sus estudios en cuatro bloques: Pintura-Dibujo, Cerámica-Escultura, Gráfica y Cine-Fotografía. Nacho fue contratado para diseñar el plan de estudios del Bloque Cine-Fotografía. La especialidad en fotografía como disciplina aislada no existía, y es muy probable que la asociación Cine-Fotografía fuera del agrado de Nacho. En la introducción al curso, como uno de los puntos base, Nacho estableció: "Por las características del bloque Cine-Fotografía que comprende asignaturas indisolublemente interrelacionadas, es imperativo contemplar las especialidades profesionales como un TODO a fin de que el estudiante se compenetre, por un lado, de los mecanismos del oficio y, por otro lado, se ubique culturalmente dentro de las diferentes perspectivas que plantean las áreas en el ejercicio de la profesión. De ahí que se enfatice sobre la práctica, y que la teoría complemente a la primera". Este mismo programa de estudios lo propuso Nacho como un curso técnico a Carlos Velo, en ese momento Director General del Centro de Capacitación Cinematográfica de los Estudios Churubusco, pero, al parecer, la propuesta no se materializó.

En 1979, la estructura de los cursos de la FAP fue modificada; desaparece la división por bloques e incluso los estudios en cine, por motivos presupuestales, son cancelados. El área de Fotografía, por otro lado, es fortalecida y reconocida como carrera universitaria. En ese momento la Universidad Veracruzana

era la única, a nivel nacional, que reconocía oficialmente los estudios en Artes Visuales con especialización en Fotografía como licenciatura.



Cartel de una exposición colectiva que se presentó entre el 4 y el 24 de junio de 1977 en el Archivo Casasola de Pachuca, Hidalgo. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

1977-1982 Veintitrés fotógrafos, entre quienes se contaba Nacho López, concursaron en la Bienal de Gráfica de 1977. La obra fotográfica era incluida por primera vez en una de esas convocatorias organizadas por el INBA. Sin embargo, en una decisión que ilustra sobre la problemática aceptación que aún en esos años tenía la fotografía en el medio artístico, el comité seleccionador expresó lo siguiente: "En vista de que unánimemente se consideró imposible juzgar con el mismo criterio a la fotografía y a la obra llamada, según un consenso crítico general, gráfica, [este comité] decidió no tomar en consideración para el concurso a la fotografía" (Acta del Jurado de Premiación, 9 de septiembre de 1977). Esta determinación tuvo un gran impacto en el ámbito fotográfico mexicano y fue motivo de intensas discusiones sobre la fotografía y el quehacer del fotógrafo. En la Bienal Gráfica de 1979 la fotografía volvió a ser excluida de la selección final y en la Bienal Gráfica de 1981 fue totalmente relegada.

En ese contexto, Nacho fue activo participante en mesas redondas y conferencias, como las que tuvieron lugar en el Museo de Arte Moderno –"Fotografía como arte, el arte en la fotografía", 1976– y en el Salón de la Plástica Mexicana –"La Fotografía actual en México", 1976, y "¿Qué es la fotografía moderna?", 1977, en la que compartió mesa con Manuel Álvarez Bravo, Héctor García y Paulina Lavista–. A lo largo de 1977 presentó sus trabajos en las exposiciones: *Museo Nacional de la Resistencia, Salvador Allende*, en el Museo de Arte Moderno; *Archivo Casasola*, en la Fototeca Nacional del INAH en Pachuca y *La fotografía ambulante*, en una galería del Instituto Nacional de la Juventud Mexicana.

En 1978, Nacho López fue miembro fundador del Consejo Mexicano de Fotografía (CMF) y participó en reuniones, mesas redondas y conferencias en las que se plantearon temas como la protección legal del trabajo fotográfico, la difusión y apertura de espacios para la promoción de la obra fotográfica y la justa valorización de la obra de los fotógrafos como profesionales. En el I Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado en ese mismo año por el CMF y el INBA, López participó como expositor en la sección de invitados y como miembro del Comité de Selección de la *I Muestra de la Fotografía Latinoamericana Contemporánea*, al lado de Fernando Gamboa, Pedro Meyer, Jaime Ardila y Raquel Tibol. En la conferencia "Análisis y perspectiva del Primer Coloquio Latinoamericano de Fotografía", conferencia dictada en el Museo de Arte Moderno en junio de 1978, López hizo un recuento del evento que congregó a más de 150 fotógrafos de quince países. El Coloquio fue igualmente tema de varios artículos publicados en *Unomásuno*: "I Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Análisis y Perspectivas", "I Coloquio



Imagen realizada con la técnica de la "vasedactigrafía", invención de Nacho López. El fotógrafo participó con una serie de estos ejercicios visuales en la II Bienal de Fotografía (1982).
Acervo Familia López Binnqüist.

Latinoamericano de Fotografía. De obreros, sólo el 3 por ciento de las imágenes en las muestras", "I Coloquio Latinoamericano de Fotografía. Las secuelas de los ismos". Además contribuyó a la formación del Consejo Latinoamericano de Fotografía (CLAF), integrado por los consejos locales de doce países.

Nacho López no participó, ni como organizador ni como expositor, en el II Coloquio Latinoamericano de Fotografía, organizado por el CMF en 1981. Al margen de este evento, Nacho dictó la conferencia "Autocrítica" en el Museo de Arte Moderno. López fue parte del grupo de fotógrafos que impugnó al Consejo Mexicano de Fotografía como organizador del II Coloquio. "En opinión de estos disidentes, la organización del II Coloquio debió corresponder al Consejo Latinoamericano de Fotografía (CLAF), con lo que se hubiera conseguido la pretendida representatividad latinoamericana".

En 1980 se llevó a cabo la primera Bienal de Fotografía, organizada por el INBA. Los trabajos ahí presentados evidenciaron la distancia que separaba al trabajo fotográfico documental de aquel dirigido a la experimentación formal. En una mesa redonda en que se analizó la obra fotográfica de la Bienal y en la que participaron Héctor García, Carlos Jurado, Alfredo Joskowicz y Enrique Bostelmann, López criticó la falta de interés de los expositores por comunicar un mensaje social y realizar imágenes que reflejaran la realidad del país. Ideas semejantes fueron expresadas en una serie de artículos publicados en su columna de *Unomásuno*: "Los errores previsibles de la primera Bienal Fotográfica Mexicana 1980", "El fotógrafo como sociólogo", "La Bienal Fotográfica y los caballos", "Innovadores e imitadores" y "Fotografía y sociedad". "[...] Se puede asegurar que a partir de este momento se desarrolla un *boom* fotográfico desbordante por donde se cuelan también muchas sub-imágenes de imitadores y seguidores que desean ser calificados rápidamente como 'artistas' sin pasar por la dura disciplina del dominio técnico y estético aunado a la autocrítica; este fenómeno es incontenible y demuestra el inusitado interés que la fotografía ha estimulado en las nuevas generaciones", apuntaba en el primero de esos artículos.

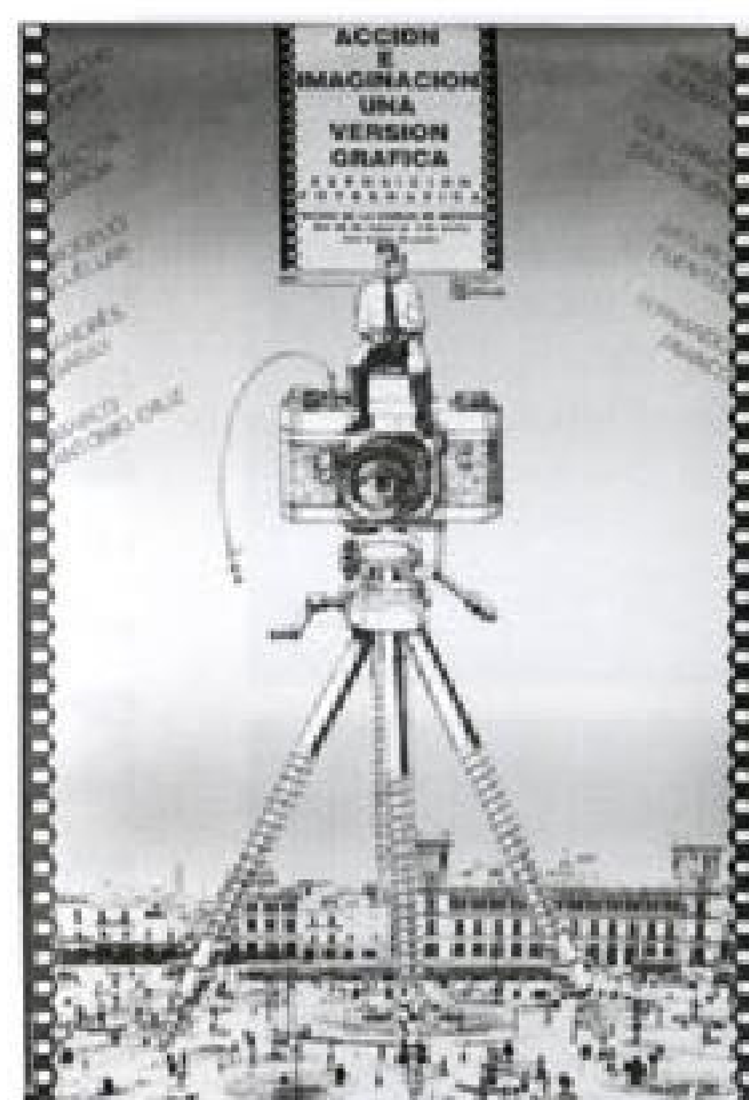
En abril de 1981, por invitación de Fernando Gamboa, director del Museo de Arte Moderno, Nacho López hizo un corte de caja de su trabajo fotográfico. La exposición se compuso de 156 imágenes y llevó por título *Nacho López. Obra retrospectiva, inédita y reciente*. Al año siguiente participó con doce trabajos en la II Bienal de Fotografía, realizados con una técnica de su invención que bautizó como "vasedactigrafía".

En la III Bienal de Fotografía, realizada en 1984, Nacho participó con ocho fotografías de su serie dedicada a documentar la vida de los choferes de trailer. En sus constantes viajes a diferentes partes de la República –sobre todo a Xalapa, en donde impartía clases en la Universidad Veracruzana–, Nacho se acercó al mundo de los traileros.

Ese mismo año de 1984 se celebró en Pachuca el I Coloquio Nacional de Fotografía, y Nacho fue parte de los debates que tuvieron lugar. Las Bienales y

los Coloquios de Fotografía estimularon un ambiente dinámico; se consolidaron grupos de trabajo y se conformaron varios grupos disidentes. Los integrantes de los nuevos grupos discutían temas tales como el apoyo al quehacer fotográfico, los derechos de autor, la autonomía del trabajo de fotorreportero. Nacho se separó del Consejo Mexicano de Fotografía por varios motivos que expuso en una serie de cuatro artículos que publicó, en 1979, en *Unomásuno*.

En 1976, Nacho López participó en la fundación del grupo Fotógrafos Independientes, que planteaba la necesidad de democratizar la foto y organizaba con este fin exposiciones en la calle: "Si el público no va al museo para ver las fotos, nosotros llevamos las fotos al público". En 1980, junto con David Mawaad, Alicia Ahumada, Pedro Valtierra, Víctor León y Rubén Cárdenas, formó parte del Grupo de los Cinco. El trabajo resultante lo presentaron en una exposición colectiva, en el Colegio de Bachilleres de Milpa Alta, junto a una mesa redonda integrada por los mismos miembros del grupo. Con el "Grupo de los Ocho" –que eran los mismos integrantes del Grupo de los Cinco más Javier Lavanderos y Luis Humberto González–, participó en la exposición *La fotografía como expresión militante*, presentada en Puebla y Xalapa, en 1980. Un año después, se sumó a los esfuerzos de la Colectiva de Fotógrafos, organización independiente conformada por un variado grupo de fotógrafos y críticos –entre ellos, Eleazar López Zamora, Pedro Valtierra, Pedro Hiriart, Gerardo Suter, Alfonso Morales y Javier Hinojosa–. Este grupo surgió como respuesta a la institucionalización del CMF y la dispersión de los fotógrafos independientes, y con el objetivo de explorar nuevos caminos para la divulgación de la fotografía. Una de sus primeras actividades fue organizar una muestra en el vestíbulo de Radio Educación.

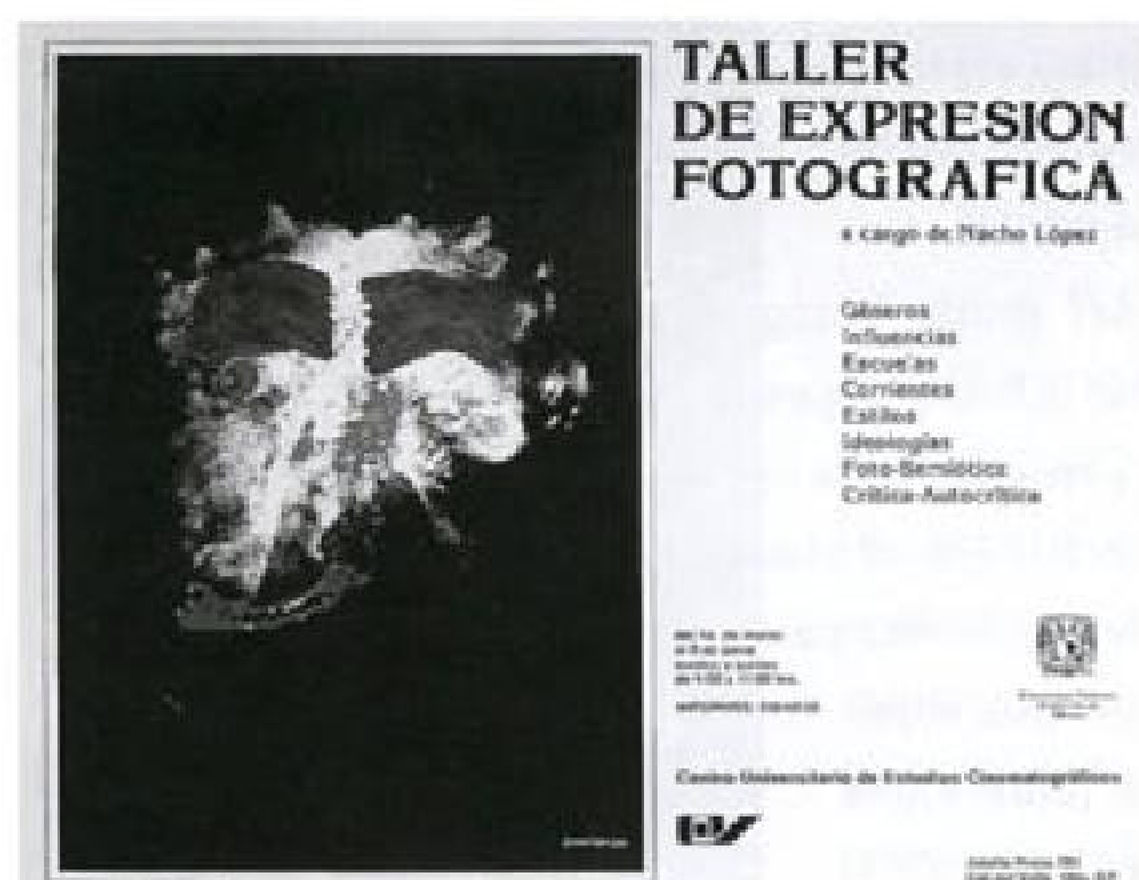


Cartel de la muestra colectiva *Acción de imaginación. Una versión gráfica*, que se presentó en el Museo de la Ciudad de México. Diseño de Bernardo Recamier. Original en color. Fondo Nacho López. CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

En 1981 Nacho participó como socio fundador del Foro de Arte Contemporáneo. Aproximadamente 40 artistas que formaban parte del Salón de la Plástica Mexicana fueron los impulsores de esa iniciativa. El objetivo, como lo expusieron ante los medios de comunicación, era "constituir un espacio para discusiones sobre problemas artísticos que afectaban a los intereses colectivos que son parte de la identidad cultural y que atañen a nuestras mayorías demográficas en América Latina". Nacho participó en las exposiciones *Estructuras visuales hacia una identidad* (1978), *Obras inconclusas* (1979) y *Homenaje al 25 aniversario de la Casa de las Américas* (1984).

Hacia 1984, Nacho López dejó de ser maestro en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana. Años antes había iniciado su relación académica con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, ubicado en la capital mexicana, dirigido entonces por su amigo José Rovirosa. En esa escuela impartió, en 1981 y 1982, los talleres trimestrales: "La Fotografía como Documento Humano I y II". En 1983, tanto en la facultad veracruzana como en el centro universitario, impartió el curso "Análisis semiológico de la imagen fotográfica". El objetivo, de acuerdo a su programa de estudios, era: "que el alumno analice semiológi-

camente la imagen fotográfica en los campos del arte, ciencia e información; y en particular sus funciones como registro, documento, reportaje, ensayo, testimonio y concepto individual en el marco de los tres códigos básicos: técnico, estético e ideológico".



Anuncio de uno de los talleres de expresión fotográfica que Nacho López impartió en el CUEC. Ciudad de México, 1983. Acervo Familia López Binnqüist.

En enero de 1984, el CUEC promovió los Cursos Libres de Fotografía ofreciendo: Experimentación Fotográfica por Jesús Sánchez Uribe, Taller de Retrato por Lola Álvarez Bravo y Taller de Ensayo Fotográfico por Nacho López. En abril del mismo año, como parte del programa "La Crítica a los Medios Masivos de Comunicación", el CUEC ofreció los siguientes talleres intensivos, abiertos al público en general: Fotografía por Nacho López, Cinematografía por Jorge Ayala Blanco, Televisión por Andrés de Luna y Radio por Florence Toussaint. Ese mismo año, se estableció el Curso Sistemático de Fotografía Fija, teniendo entre sus maestros a Rogelio Cuéllar, Jesús Sánchez Uribe y Nacho López. Esa propuesta surgía de la necesidad de crear programas y planes específicos sobre fotografía a nivel universitario. El curso completo abarcaba tres trimestres y en forma alternativa se impartían varios talleres sobre las diferentes posibilidades de la fotografía. El objetivo como lo establecieron en el programa de estudios era: "Propiciar el desarrollo integral de aquellas personas que puedan apreciar la fotografía como actividad fundamental, capacitándolas técnicamente y conscientes de su ámbito sociopolítico y cultural". El "Taller de Expresión Fotográfica" que impartía Nacho tenía como objetivo "analizar los géneros, corrientes, escuelas, estilos, influencias e ideologías respectivas partiendo, primero, de apreciaciones personales, y después sobre lecturas semióticas de la imagen. Con este programa se ha pretendido despertar o agudizar las potencialidades creativas del fotógrafo en su especialidad, o en aquel, que no teniéndola, pudiera encontrar su desarrollo en alguno de los géneros fotográficos estudiados".

A principios de 1985, es decir unos meses después de que Nacho y sus colegas habían iniciado los Cursos Libres de Fotografía, la directora del CUEC, Marcela Fernández Violante, suspendió el Curso Sistemático de Fotografía. Los maestros y los 62 alumnos activos manifestaron su inconformidad y exigieron a la UNAM que apoyara un proyecto integral de formación fotográfica con el fin de trascender los niveles de talleres o cursos no formales y de que se estableciera un centro universitario de estudios fotográficos que no se limitara a la docencia sino que permitiera un desarrollo integral de la fotografía. Sin embargo, estas demandas no tuvieron una respuesta positiva y los cursos se cancelaron.

Las herramientas de enseñanza más importantes para Nacho fueron las discusiones y plenarias grupales, y paralelamente la puesta en práctica de los conocimientos. Al hacer una reseña sobre los resultados del "Taller de Expresión Fotográfica", Nacho escribió lo siguiente: "He tratado de evitar la relación entre maestro y alumno para establecer un verdadero taller discursivo donde el parti-

cipante expone la práctica y experiencias de su oficio, desde las particularidades cuando se enfrenta al hecho fotográfico como problema teórico ante su propia realidad objetiva y subjetiva hasta la concreción de la imagen con sus implicaciones estéticas e ideológicas. Las ideas y conceptos se han comprobado en la práctica diaria: muchas nacidas de preconcepciones falsas, y otras que han roto los esquemas de apreciación establecidos. [...] Los resultados han sido de lo más óptimos".

Nacho organizó y participó en varias muestras colectivas con alumnos y maestros del CUEC y la FAP. Una de éstas fue la exposición colectiva, itinerante, *Enseñanza y aprendizaje de la fotografía* de los Cursos Libres del CUEC, en la Galería Fonágora, Ollin-Yoliztli, en 1984. También participó en la formación de varios fotorreporteros. Fue el forjador, como dicen críticos y comentaristas, de un nueva generación de fotorreporteros, entre ellos: Elsa Medina, Daniel Mendoza, Andrés Garay, Pedro Valtierra, Rubén Cárdenas y Renato Ibarra.

En sus clases solía grabar en cinta magnetofónica las discusiones que se entablaban en el aula, que después escuchaba para dar continuidad a las clases, retomar y profundizar en temas que consideraba de relevancia. Dedicaba mucho tiempo tanto a la preparación de los programas de sus cursos como a cada una de sus clases. Aun cuando él personalmente no tenía mucha disciplina en los horarios, para sus clases era estricto; solía decir que si no llegaba temprano no podía, entonces, poner el ejemplo para que sus alumnos también llegaran temprano. En sus clases enfatizó y defendió con firmeza el quehacer del fotógrafo, impulsando entre sus alumnos el interés y necesidad de mantenerse actualizados y de leer sobre arte, historia y filosofía. El entrenamiento técnico dentro del laboratorio de fotografía era esencial para Nacho. Siempre puso gran hincapié en la necesidad de dominar la técnica, así como en la importancia de mantener un archivo bien catalogado y en las condiciones físicas aptas para su conservación. En esa época, Nacho fue quizá uno de los pocos fotógrafos que ponía énfasis en una formación integral del estudiante.

Paralelamente a su actividad como docente, Nacho impartió varias conferencias, que ahondaban en los temas explorados en sus clases. En La fotografía como expresión militante (que se llevó a cabo en 1980, en el Palacio de Minería dentro del Curso Vivo del Arte organizado por la UNAM), Nacho argumentó que "[...] los fotógrafos deberían formarse considerando su función militante. Éstos deben contribuir con los movimientos y revelar las contradicciones de nuestra sociedad. Una forma de llegar masivamente al pueblo, es mediante el cartel fotográfico". Otras conferencias importantes fueron: 10 grandes fotógrafos del mundo de hoy (Museo de Arte Moderno, 12 de febrero, 1981) y Semiótica de la Fotografía, conferencia organizada dentro del ciclo de la Semana de la fotografía en la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, en 1981. "Cada imagen representa la conjetura de situaciones, creencias y prejuicios que forman parte de la penetración cultural de Estados Unidos hacia América Latina desde la proclama del Destino manifiesto, discurso según el cual los estadounidenses blancos son los hijos elegidos de Dios. En ese contexto, la ideología no la integran la ideas,







Óscar Menéndez. Nacho López con su cámara Rolleiflex. Cuernavaca, Morelos, ca. 1981.

sino las creencias; no los juicios, sino los prejuicios, en una sociedad alienante y clasista", expresó ante los estudiantes universitarios.

Los conceptos e ideas que exponía en algunas de sus conferencias fueron también tema de varios artículos publicados en el periódico *Unomásuno*, medio con el que contribuyó como articulista durante varios años. Entre los artículos que escribió están: "De la fotografía como grafismo vital" y "La fotografía ¿arte o testimonio?", publicados en 1979, y "Para verte mejor" y "Retrato hablado", publicados en 1980.



Cartel que anuncia la exposición y ciclo de conferencias *Dos visiones sobre la fotografía periodística mexicana*. Facultad de Ciencias Políticas, UNAM, ca. 1984.
Acervo Familia López Binnqüist.

En sus últimas dos décadas de vida, Nacho dedicó gran parte de su tiempo a la preparación de clases, conferencias y artículos. Nacho profundizaba sobre sus conocimientos acerca de la fotografía y sobre sus experiencias personales como fotógrafo. Analizaba conceptos sobre la fotografía en el mundo y, con mayor énfasis, sobre la fotografía en México. En todo momento enfatizó en la necesidad de crear centros de estudios especializados en fotografía e insistió en la necesidad de formar una escuela mexicana de fotografía relacionada con la cultura, la historia y la condición social del país.

Todo su esfuerzo en docencia, investigación y divulgación estaba dirigido hacia su proyecto el Análisis Semiótico de la Fotografía, investigación con la que concursó en 1983 para obtener la beca Guggenheim. Su propuesta fue rechazada y esto produjo en Nacho un gran desánimo. También la propuso al CUEC y a la FAP, sugiriendo un fondo de coinversión para su publicación, sin embargo tampoco obtuvo una respuesta positiva. Las decisiones que Nacho tomó en sus últimos años de vida, en cuanto al destino de su archivo de negativos, lugar para vivir y tipo de actividades que desempeñar, estuvieron orientadas en gran medida a la búsqueda y establecimiento del espacio físico y los medios económicos para realizar esta investigación.

1981-1986 Durante los ochenta Nacho produjo sus cuatro libros de fotografía. En 1981 publica *Los pueblos de la bruma y el sol*, de la serie de libros de fotografía del programa INI-FONAPAS y el Archivo Etnográfico Audiovisual del INI. Este libro es un registro sobre los mixes de Oaxaca, con introducción de Salomón Nahmad. En 1981 Nacho fue contratado por los responsables del Programa INI-COPLAMAR a nivel nacional, Ignacio Ovalle Fernández, y a nivel estatal, Andrés Manuel López Obrador, para registrar los avances y resultados del proyecto indigenista de desarrollo, realizados de 1977 a 1982 en la zona maya-chontal de Tabasco. El resultado de este trabajo fue la publicación del libro *Los chontales de Tabasco*. Las fotos de Nacho se enfocaron básicamente a registrar los cambios en las áreas de infraestructura, salud y educación, también en las actividades locales agrícolas y de pesca y en algunas tradiciones y celebraciones indígenas de la región. Este es un libro único por su formato y

contenido, y aunque trata de los avances del programa de desarrollo de INI-COPLAMAR, sus destinatarios –como usualmente se acostumbra en este tipo de publicaciones– no son los políticos sino los pobladores locales. El formato por lo tanto es más informal, dando prioridad a la información visual, con letras que resaltan los mensajes de mayor relevancia y en donde se incluye una lista con los nombres de las personas que aparecen en cada foto. En 1980, el Instituto Nacional de Bellas Artes contrató a Nacho López para realizar la selección e impresión de las 100 fotos que integraron la Exposición-Homenaje a Juan Rulfo y que se llevó a cabo en el Palacio de Bellas Artes.



Retrato de un indio chontal en la representación de la Danza del jaguar. Tabasco, ca. 1980. Fondo Nacho López © 406891 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca.

En 1982, invitado por José Carreño Carlón, Nacho produjo el libro *Los trabajadores del campo y la ciudad* para el Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales. En este libro hay imágenes de los trabajadores urbanos y rurales de las regiones en donde Miguel de la Madrid llevó a cabo su campaña pre-electoral. Nacho visitó los mismos lugares pero en momentos de tranquilidad, antes o después de la campaña. Nacho se incorporó en este proyecto con la condición de realizar la selección del material y supervisar el formato final del libro. A través de las imágenes y el diseño editorial, Nacho realizó una crítica que pocos percibieron, tanto hacia dentro del IEPES-PRI como hacia afuera de este círculo político. El libro causó polémica y después de la distribución de algunos ejemplares, el resto fue embodegado.

En 1984 Nacho publica su último libro *Yo, el ciudadano*, que forma parte de la colección Río de Luz del Fondo de Cultura Económica. La selección de las imágenes estuvo a cargo de Fernando Benítez y Pablo Ortiz Monasterio y el prólogo es del propio Benítez. Las imágenes que seleccionaron corresponden sobre todo a su etapa como fotorreportero de los años cincuenta. Nacho sin embargo, comentaba que hubiese preferido que se recopilaran las mejores fotografías de toda su vida creativa y de todos los géneros. *Yo, el ciudadano* fue presentado en octubre de 1984 en el Museo Nacional de Culturas Populares junto con el libro *Los encuentros* de Víctor Flores Olea, ambos constituyeron los primeros volúmenes de esta colección.



Grupo de chinacos en un acto de apoyo a Miguel de la Madrid Hurtado, candidato priista a la presidencia de la república. Los Reyes La Paz, Estado de México, ca. 1982. Acervo Familia López Binnqüist.

Simultáneamente a la presentación del libro *Yo, el Ciudadano*, el Centro Cultural de México en Francia organizó dentro del Mes de la Fotografía y bajo la coordinación de Mercedes Iturbe, una muestra individual de Nacho. En este mismo evento del Mes de la Fotografía, Nacho participó con una foto en la muestra colectiva *Fiesta de Muertos en México*, presentada en el Museo de los Niños del Museo de Arte Moderno de la Villa de París.

Además de la producción de sus libros, Nacho estuvo muy cercano a la creación y fundación del Museo Nacional de Culturas Populares, en aquel tiempo bajo la dirección de Guillermo Bonfil. En este proyecto, junto con otros colegas como Gerardo Cantú, Néstor García Canclini, Salomón Nahmad, José Rovirosa, Enrique Florescano y Gastón Martínez Matiella, participó activamente como miembro de





Autor no identificado. Nacho López durante la presentación de su libro *Yo, el ciudadano*, en el auditorio del Museo Nacional de Culturas Populares, acompañado por Guillermo Bonfil (arriba), Salvador Elizondo y Víctor Flores Olea. Ciudad de México, 1984. Acervo Familia López Binnqüist.

la Sociedad de Amigos del Museo. En 1984, en una sala de este museo expuso *Espacios constantes*, utilizando el material que obtuvo durante sus giras por diferentes partes de la República para la preparación del libro *Los trabajadores del campo y la ciudad*. La exposición se encuentra ahora en la Fototeca del INAH en Pachuca. La última exposición en la que participó fue la muestra colectiva *Homenaje al 25 aniversario de Casa de la Américas*, en el Foro de Arte Contemporáneo, en junio 1984.

Otro trabajo de este período fue el registro de la ciudad de Xalapa. El gobernador Acosta Lagunas solicitó a Nacho la documentación fotográfica de la ciudad de Xalapa. La idea era producir un libro, sin embargo el material de Nacho que presenta una ciudad con los contrastes entre lo tradicional y lo moderno, no llenó las expectativas del gobernador. Parte de este material se publicó años después en la revista *La Palabra y el Hombre* de la Universidad Veracruzana (1987). Debido a los Coloquios y a la instalación de la Fototeca Casasola en Pachuca, Nacho realizó varios viajes a esta ciudad. En estos recorridos, surgió en Nacho el interés por capturar los paisajes y pobladores del Valle del Mezquital. Propuso el trabajo al Gobierno del Estado de Hidalgo y recibió el apoyo que le permitió hacer varias visitas de campo. En uno de sus recorridos conoció a Francisco Luna, en aquel momento incansable promotor cultural de la región. Nacho le propuso hacer un libro juntos. Francisco escribió, con sumo detalle y con cuidadosa letra manuscrita, un largo texto con las tradiciones y aspectos más importantes de esta región, pero el libro quedó inédito.

En 1984, con 60 años de edad, Nacho tenía en mente varios proyectos. Como escribió Dorothea Hahn (1984), reportera del *Unomásuno*, al cubrir la presentación del libro *Yo, el ciudadano*: "El artista está lleno de proyectos y ya casi ni le alcanza el tiempo para colaborar en diarios. 'A mi edad –opina– hay que darle paso a la prisa y sacar los planes dormidos'. Planea un libro sobre la época de oro de la danza en México, otro sobre el mundo indígena, otro sobre teoría fotográfica y uno sobre el análisis de la imagen fotográfica, además piensa seguir dando clases y charlas porque le encanta".

En 1985 Nacho presentó cuatro exposiciones individuales y la muestra *Paisajes* en la Galería José Martí de la ciudad de México. En la Casa de la Cultura de Juchitán, como parte del evento "1985, Año de la Fotografía en Juchitán" y del "XIII Aniversario de la Casa de la Cultura" Francisco Toledo invitó a Nacho a presentar una exposición individual. En Xalapa, como parte del evento "7 días de danza en Xalapa", Nacho organizó la exposición *Fotografía de Danza Moderna. Homenaje a Miguel Covarrubias* y para el "Encuentro de Fotógrafos Mexicanos con Aaron Siskind", organizado por la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana, presentó una exposición y participó en las mesas de discusión con el fotógrafo norteamericano. La última muestra en la que colaboró fue en la colec-

tiva 39 *Fotógrafos Mexicanos*, en enero de 1986, en el Centro de Fotografía en Houston, .

Extrañamente, Nacho no mostró especial interés por registrar los acontecimientos del terremoto de 1985 en la ciudad de México. Sólo realizó un recorrido y del que se conservan sólo seis negativos. Durante el mismo Nacho registró a los militares saqueando casas; fueron ellos los que le quitaron los rollos en los que, él decía, había muy buenas fotografías. Ver la ciudad en estas condiciones seguramente tuvo un gran impacto en él.



Autor no identificado. Nacho López y Juan de la Cabada. Ciudad de México, ca. 1984. Acervo Familia López Binnqüist.

En 1985 Nacho toma la decisión de entregar su archivo de negativos a la Fototeca del INAH en Pachuca, Hidalgo. En este proceso, el apoyo administrativo, y sobre todo personal, de su colega y amigo, Eleazar López Zamora, director de la Fototeca en aquel entonces, fue de gran ayuda. Los últimos meses de 1985 fueron de un trabajo arduo para la preparación de la entrega del archivo a la Fototeca. Era necesario inventariar el material que Nacho ya había organizado cuidadosamente. A lo largo de su trabajo, Nacho siempre mantuvo su archivo impecable y rigurosamente ordenado. Después de pasar por un estricto proceso de selección, Nacho desechaba todos aquellos negativos que no consideraba valiosos y guardaba los seleccionados en un pequeño sobre. Cabe destacar que Nacho nunca guardó las tiras completas de negativos. Afuera del sobre pegaba un contacto y anotaba el número de negativo con el que identificaba su material, además escribía el lugar, la fecha y los personajes que aparecían en cada imagen. Su archivo consta de cerca de 31 mil negativos.

En febrero de 1986, es el propio Eleazar López quien recoge y transporta el archivo de la casa de Nacho a la Fototeca del INAH en Pachuca. En concordancia con sus convicciones, es seguro que Nacho consideró que ésta era la manera más idónea de garantizar la conservación de sus negativos, y sobre todo de que el público tuviera acceso a ellos. Sin embargo, desprenderse de su trabajo de años debió ser algo muy fuerte para él. Al principio de 1986, murieron además dos de sus mejores amigos: Juan de la Cabada y Juan Rulfo.



Ruinas del Hotel Regis, luego del terremoto ocurrido en la ciudad de México el 19 de septiembre de 1985. Acervo Familia López Binnqüist.

En mayo de 1986, Nacho logró comprar una casa en Xalapa, donde tenía planeado instalar un laboratorio, una oficina y un espacio para organizar talleres con sus alumnos. Entre sus planes inmediatos estaba avanzar en su investigación sobre Semiótica de la Fotografía. También quería continuar dando clases en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana y planeaba desarrollar un trabajo fotográfico sobre los paisajes de Veracruz. Para esto adquirió una nueva cámara y realizó algunos ejercicios en los alrededores de Xalapa, en los bosques y otras zonas naturales de la región.

Otro de sus planes consistía en preparar y publicar su libro sobre El Valle del Mezquital. Contemplaba asimismo la preparación de un libro antológico



Sergio Maldonado. Nacho López en la inauguración de una exposición fotográfica en la Galería El Ágora. Xalapa, Veracruz, agosto de 1986. Acervo Familia López Binnqüist.

sobre la danza en México con fotos y entrevistas que él mismo realizó a artistas, bailarines, coreógrafos, pintores y compositores, quienes en los años cincuenta consolidaron "la época de oro de la danza en México". Para este trabajo, Nacho llegó a hacer la selección de las fotos y el guión del contenido del libro. Quería también buscar fondos para publicar un libro que tituló *Fotopoemáticos* que aún continúa inédito. Este trabajo consiste en la integración de 25 fotos acompañadas de textos breves escritos por él mismo.

En 1986, a los 63 años de edad, Nacho López muere en la ciudad de México. En sus archivos quedaron guardados borradores, apuntes y guiones que planeó, esbozó e imaginó a lo largo de su vida. Sus múltiples inquietudes lo llevaron por diferentes caminos; en ocasiones se acercó a expresiones artísticas como la danza, la pintura, la música y el teatro y también experimentó con diferentes técnicas en su laboratorio.

Su trabajo es el reflejo de una vida intensa, centrada en su pasión por el cine y la fotografía. Meses antes de morir, Nacho apunto: "Me siento viejo cuando veo a mis amigos viejos, sin embargo la obra de arte me revitaliza porque el tiempo no se atreverá a tocarla".



Renato Ibarra. Nacho López en el Valle del Mezquital, Hidalgo, ca. 1986.
Acervo Familia López Binnqüist.



NACHO LÓPEZ. Ciudad de México, ca. 1950.
Fondo Nacho López © 403884 CONACULTA-INAH-SINAFO-Fototeca Nacional

Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Centro Nacional de las Artes

CENTRO DE LA IMAGEN

RM

9 770188 800501